Štúdie V. Turčány, Jesenského metafora, St. Šmatlák, Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie. III. Epický princíp u Sama Chalupku. A. Bejblík, Hviezdoslavův Hamlet.

Rozhľady J. Szauder, I. Rejtö, Aktuálne otázky maďarskej literárnej vedy. N. Stepanov, Diskusia o otázkach realizmu v literatúre. J. Minárik, S. Šmatlák, I. Kusý, O tézach k Dejinám českej literatúry.

ARCHÍV KRITIKA GLOSY

1

číslo • ročník V • 1958

Slovenská literatúra

PRINTED IN CZECHOSLOVAKIA

časopis Slovenskej akadémie vied

OBSAH

ŠTÚDIE

Turčány V., Jesenského metafora 3
Šmatlák St., Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie. III. Epický princíp u Sama Chalupku 23
Bejblík A., Hviezdoslavův Hamlet 36

ROZHĽADY

Aktuálne otázky maďarskej literárnej vedy 47
Szauder J., O ľudovosti maďarskej literatúry 47
Rejtö I., Otázky kritického realizmu v súčasnej maďarskej literárnej histórii 53
Stepanov N. (Moskva), Diskusia o otázkach realizmu v literatúre 58
Minárik J., Šmatlák St., Kusý I., O tézach k Dejinám českej literatúry . 65

ARCHÍV

Čepan O., Záznamy Janka Kráľa 71
Kolár J., K datování a hodnocení satirické Knížky rytmovní 76
Hoffman A., Slovensko v pražském časopisu Ost und West 80

KRITIKA

Kusý I., Sborník o J. G. Tajovskom 88
Petrík V., Pokus o monografiu 95
Bodnár J., O literárnom diele Františka Votrubu 102
Minárik J., Kniha štúdií zo staršej českej literatúry 105

GLOSY

Univ. prof. dr. Milan Pišút päťdesiatročný 110
Šimkovič A., Styky Ivana Franka s Čechmi a Slovákmi 111
Števček J., Tainova Filozofia umenia v slovenčine 112
Veľký J., Dve knihy o estetike 113
Ambruš J., Slovinský preklad Ľudovíta Štúra 115
Noge J., Kto napísal Literárne želania? 117
Zpráva o činnosti Ústavu slovenskej literatúry v roku 1957 118

Z KNÍH A ČASOPISOV 120

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ČASOPIS SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
ROČNÍK V, 1958 — ČÍSLO 1

Vydáva
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE

Hlavný redaktor: dr. Ivan Kusý
Redaktori: dr. Stanislav Šmatlák a dr. Oskár Čepan
Redakčná rada: dr. Ivan Kusý, akademik SAV Andrej Mráz, prof. dr. Milan Pišút, dr. Karol Rosenbaum, doc. dr. Miloš Tomčík
Redaktorka časopisu Mária Kurišová
Technický redaktor Vladimír Štefanovič
Redakcia a administrácia: Bratislava, Klemensova 27

Vychádza štvrťročne raz. Ročné predplatné Kčs 28,—, jednotlivé číslo Kčs 7,—
Predplácanie časopisu možno zastaviť len koncom kalendárneho roka
Rukopis zadaný v decembri 1957, vytlačené v marci 1958
Novinové výplatné povolené Poštovým úradom Bratislava 2 pod č. 231 - prepr. 55
Vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, prevádzkáreň 2 Žilina
Povolené výmerom PIO 7 293/50-III/2 — X—00518

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ROČNÍK V 1958 ČÍSLO 1

VILIAM TURČÁNY

JESENSKÉHO METAFORA

V slovenskom básnictve nieto temer autora, ktorý by či už zjavne, či aspoň medzi riadkami nebol prezradil svoj náhľad na poéziu a požiadavky na jej podobu i poslanie. Nie je zriedkavé stretnúť sa s autoštylizáciami, tu vysunutými, tu roztratenými na rozličných stránkach diel, ba nájdeme i samostatné básne, ktoré okrem autoportrétu predkladajú zároveň akýsi zákonník pre poéziu vôbec (Hviezdoslav: Nie, slovenského darmo od poetu[1]). Možno predpokladať, že v literatúre, ktorej prvoradá a nikým nepopieraná úloha spočívala v obrane národných záujmov, mnohé ťahy v tvárach najrozličnejších básnikov boli veľmi podobné. Najmä vo vlastných podobizniach. Lebo krédo, vyznávané spoločne, — ak aj dielo zásluhou talentu zašlo za hranice povolených oblastí — mal autor vo vedomí a nestrácal ho zo zreteľa ani, ba najmä vtedy, keď dával svedectvo o sebe. No, ak porovnávanie diel jednotlivých básnikov ukazuje neraz na veľké protichodnosti, treba nám hľadať i za štylizáciou zodpovedajúce rozdielnosti v ich vlastných charakteristikách.

Práve pri zaraďovaní Janka Jesenského do vývinu našej literatúry, presnejšie, pri zisťovaní prínosu jeho lyriky spred prvej svetovej vojny k tvarovému obohateniu slovenskej poézie, bude najvhodnejšie začať s jeho autoštylizáciou, ktorá poukáže na podstatné rozdiely voči predchádzajúcej básnickej generácii, najmä jej hlavnému predstaviteľovi — Hviezdoslavovi. Naproti tomu s Vajanským spája Jesenského viacero zhôd. Sám o svojich začiatkoch píše, že ho vykrádal, ako len mohol, zatiaľ čo Hviezdoslav ho unavoval. A tak, či už mimovoľne, či zámerne, vytvára si z Hviezdoslavovej tvorby pozadie, na ktorom ideové i formálne zložky jeho vlastnej poézie sa výrazne črtajú ako protichodné. Je pritom prekvapujúce, že jeho formulácia o poslaní i prijímaní poézie je niekde doslovne totožná s Hviezdoslavovou:

...byť poetom pred celým svetom,
to jest: v tých prsiach krásu mať,
mať krásu v myšlienkach a slove,
čin každý do nej obliekať,
a svet ten, ktorý tuším v rove
tak sa zdá hnije, do tých krás
zachytiť, — učiť počúvaniu: —
je v púšti volajúci hlas,
je pokus blázna k vysmievaniu,
je tichej, nemej slzy prúd,

[1] Hviezdoslav, *Dozvuky, ZSB IX*, 57.

čo v granitové padá skaly.
A keby bila celá hruď,
jej tvrdé prsia neprevalí...

(*Rozpomienky, Verše,* 122)
(Kurzíva naša — V. T.)[2].

„Hlas volajúceho na púšti" je Hviezdoslavovým refrénom, neustálym žalostením nad osudom svojej tvorby.[3] Hlas, ktorý taktiež naráža na bezozvenné skaly — i hlas, v ktorom znie iba to, čo prešlo srdcom básnika, teda cit najvnútornejší a najvrelší.[4] U Jesenského rovnako:

„A ten, kto chová v sebe cit
ten čistý, krásny, božský, pravý,
s ním ide v svet a s ním chce žiť,
je vták, čo honí *jastrab dravý.* (*Verše,* 123)

Dravý jastrab v súvislosti s poéziou, piesňou, vystupuje i vo Hviezdoslavovej tvorbe: „*Jastrab* čihá: rád by sa vrhnúť i na pieseň, zošklbať ju na kusy."[5] — Teda zhody i v obrazoch, ba, ako sme videli predtým, i v pomenovaniach a slovách. A predsa, jastrab, nepriateľ holubice-piesne, u Hviezdoslava zastupujúci národného utlačovateľa, dostáva u Jesenského akési nové črty, pochodiace zo spoločenskej oblasti, a to z najintímnejších ľudských vzťahov, ako vysvitá i z verša: „A proti *dáme* byť poetom", ktorý priamo predchádza prvému nášmu citátu („byť poetom..."). I v tejto autoštylizácii vidno už základný obsah, zmysel Jesenského poézie, ako ho aj doteraz vykladala literárna kritika a história.

Práve posúvanie významu v metaforách starších je charakteristickým postupom Jesenského lyriky (jej prvého obdobia), ktorým narúša vtedajší básnický kánon. V tejto štúdii si chceme všímať predovšetkým, ako v dôsledku nových ideových zložiek využíva a prekonáva i tvárne prostriedky hviezdoslavovskej básnickej školy.

I

Rozhodne by nebolo bez zaujímavosti zostaviť u jednotlivých autorov stupnicu hodnôt v ich diele. U väčšiny predprevratových tvorcov isteže by jej vrchol neposkytoval veľké rozdiely. Rozumie sa, že ľud a národ sú najväčšími hodnotami i u Hviezdoslava, podľa ktorého básnik „zajedno s ľudom môž len byť i žiť".[6] No tento vzťah platí i obrátene. Hneď pri národe, či zajedno, vedno s ním stojí i básnická tvorba.[7] Porovnanie niektorých trópov, stavajúcich na spoločnú ro-

---

[2] Janko Jesenský, *Verše.* Lipt. Sv. Mikuláš 1905. — Všetky citáty *Veršov* sú z tohto vydania. Pri ďalších ukážkach iba *Verše* (príp. V.) priamo v texte.

[3] Tretiemu zväzku *Spisov P. O. Hviezdoslava* dal editor názov *Volajúci na púšti.*

[4] „Čo dávam, dávam z úprimnosti duše: raz myšlienky kvet a zas teplý cit", *Letorosty I* (*ZSB II,* 111); „Vždy som sa verne usiloval len to do formy verša vliať, čo prešlo vrelým srdca citom." *Stesky* (*Spisy P. O. H.,* 123).

[5] P. O. H., *V žatvu, Na poliach,* 163.

[6] P. O. H., *Dozvuky, ZSB IX,* 58.

[7] Hodnotenie básnickej tvorby ako najvyššej činnosti pre národ vidno uňho už v mladosti — pozri štúdiu S. Šmatláka, *Význam básnických počiatkov Pavla Országha-Hviezdoslava pre vývin slovenskej poézie.* SL, č. 3, 1955, 260—262.

vinu rozličné javy a predmety, poukáže nám aj na totožnosť piesne, čiže básnickej tvorby s prácou ľudu: Gazdinky pri ľane svojou prácou rozsvecujú tmu, takže ich zásluhou „noc jasnú odo dňa sťažka rozoznáte".[8] Tie isté účinky má i pieseň: trávnice *vzbúdzajú svit*,[9] spievajúca dievčina *svitu* pomáha *zahnať šmúhy šera;* jej spev milšie *prebúdza* ako ranná hviezda.[10] Pri týchto metaforách nie je vzdialený paralelizmus o prebúdzaní národa básnickou tvorbou. (V iných metaforách svetlo a pieseň dostávajú rovnakú podobu holubice, a zasa nepriateľom svetla je ten istý dravec — jastrab, čiže tma.[11])

I u Jesenského „zlieta tichá pieseň sťa plachý *vták*" (*Verše,* 65). To sú ale všetky styčné body, ktoré v obraznej sfére má pieseň u oboch básnikov. Jesenský dáva piesni obsah celkom iný, a to v súhlase s celkovým zameraním svojej tvorby. Uňho sa *pieseň* stáva doslova synonymom *lásky.* Už v rozdielnom obsahu tohože obrazu, síce významove najzávažnejšieho, sú obsiahnuté základné charakteristiky oboch básnikov: Hviezdoslav — pevec ľudu a jeho práce, Jesenský — básnik lásky. U oboch to dosvedčuje rozsah tvorby, z ktorej v Jesenského *Veršoch I* iba 5—6 záverečných básní spláca daň oficiálnej národnej tematike (tým neznižujeme ani ich úprimnosť, ani ich závažnosť), a neporovnateľná väčšina čerpá z novoobjaveného zdroja poézie — lásky. Pravdaže, nie odlúčenej od spoločenských otázok — vyspevujúcej iba vlastné zanietenie. Ale i takej! A práve predel medzi nimi tvorí kompozičnú os *Veršov,* na ktoré sa obmedzíme v prvej časti svojho skúmania. Prv však doložme si príklady na súvis piesne s láskou v Jesenského obraznej technike:

Išiel som ja nie raz, nie dva
k Vám pre *spev, čo v duši býva,*
ktorý mlčí, keď chce vraveť,
oči klopí, keď sa díva,
aby seba neprezradil,
perlu svoju v klbko zavil,
aby v svojom utajení
celú svoju *pieseň* zjavil,

čo sa zazre, nevypovie,
pieseň tichú, najnežnejšiu,
pieseň, čo sa *láskou* zovie. (*Verše,* 28), kurz. — V. T.

Pieseň tu značí jedine a výlučne lásku; ešte i znaky, ktoré sú nevyhnutné pre vnímanie skutočnej piesne, odstraňujú sa: ktorá *mlčí,* keď chce vraveť, a ďalej, ... pieseň, čo sa zazre, *nevypovie.* Takéto chápanie piesne možno potvrdiť nielen ďalšími ukážkami z *Veršov,* ale i z korešpondencie, kde lásku charakterizuje podobnými slovami: „Len jedno je treba, t. j. akord bytostí, súlad, ktorý hrá melódiu v dvoch dušiach a telách, nie súlad teoretický, quasi napísaný na papier do nôt, ale hrajúci *pieseň,* najprv tichú, potom silnejšiu a silnejšiu, rozčuľujúcu, hučiacu, konečne divú, zverskú, no vždy súladnú — a ľúbostnú."[12]

[8] *Na obnôcke, Na poliach,* 56.
[9] *Na poliach,* 165.
[10] Tamže, 15.
[11] Tamže, 44. — Pozri náš článok *Hviezdoslavov epický obraz dediny pred ‚Vlkolínom'.* SL, č. 2, 1956, 155—160.
[12] *Jesenský v kritike a spomienkach,* 669. (Vyd. SVKL 1955). — List je písaný v Pešti 1. 4. 1905, teda v roku vyjdenia *Veršov.*

Pravdaže, i tieto piesne, rovnako ako lásky, budú na rozličných stránkach *Veršov* vystupovať s rozličnými svojimi stránkami. Od ideálnej schémy piesne, a to ľudovej, po najrafinovanejšie hry s antitézami. Od „piesní" jednoduchých, utajených až po vyspievané naplno i nedospievané a rozladené (M. H.). Je preto oprávnená otázka, ako sú tieto témy rozvrhnuté vo *Veršoch*, či má zbierka pevnú stavbu alebo je iba voľným zoradením približne rovnakých tematických čísel. Vajanský vo svojej kritike[13] obišiel tento problém a Milkin dal odpoveď zápornú: „Pôvodca rozdelil takto svoje verše: I. Piesne, II. Pohľadnice, III. Verše sentimentálne, IV. Bez nadpisu. Ale na akom základe ich takto delí, kto to uhádne? Veď medzi pohľadnicami nachádzame práve tak piesne, ako aj medzi piesňami verše."[14] — Práve rozbor obsahu „piesne" u Jesenského oprávňuje nás k domnienke, že určitá stavba, aspoň vydelenie I. cyklu *Piesní* je zámerné a že i výskyt ďalších piesní medzi ostatnými veršami má svoje odôvodnenie. A hoci zloženie ďalších častí zbierky zdá sa ľubovoľnejšie, i tu nachádzame užšiu súvislosť medzi básňami za sebou nasledujúcimi, ktoré sa popierajú alebo dopĺňajú svojím obsahom. Prirodzene, že oproti zovretosti básnických cyklov P. O. Hviezdoslava, o starších dielach nehovoriac, znamenajú *Verše* i po tejto stránke uvoľnenie formy, ktoré sa prejavuje taktiež v niektorých jej ďalších zložkách.

Piesne o „piesni" tichej a najkrajšej sa odlišujú od ostatných častí zbierky osobitnou výstavbou, a tón tohto cyklu, ako toho, „čo je z neba" (*Verše*, 29), je *vážny, bez irónie*. Piesne: *Fujaru ja lacnú mám, Natiahli na prštek tenučkú obrúčku, Hviezdy pozerajú, A ten prst môj malý prstienoček tisne, Padol kameň, padol, Maľovaná zora na náš hájik sadá* — odzrkadľujú krehkú, čistú, naivnú, rozcítenú túžbu po milovanej bytosti, lásku nezakaľovanú poznaním nízkej základne protikladov pri objekte zbožňovania.

„Fujaru ja lacnú mám, do nej *srdca piesne* dujem:." — (*Verše*, 12—13) — už tieto verše naznačujú, o aké piesne ide: prosté, nefalšované, aké sa hrávajú na tomto ľudovom nástroji. Jeho prenesený význam v prvej strofe sa ešte priamo nepociťuje. Tu máme možnosť poukázať na veľmi častý postup z Jesenského poetiky: *rámcovanie* piesní tými istými alebo len málo obmenenými veršami. Tieto buď tvoria vzájomný protiklad alebo doplnok, príp. záverečné verše dávajú rozlúštenie obrazu z prvej strofy. Takto zodievajú, či vlastne až ony poukazujú na prenesený význam pomenovaní v úvode. Tento typ máme i v básni o fujare, ktorej záverečná strofa:

Kedy miesto fujary
tvoje líca pocelujem,
v náruč vezmem *pieseň*, čo
fujarujem, fujarujem?

umocňuje obraz „piesne" novým významom, personifikuje ho, stotožňuje s vytúženým dievčaťom. No, súčasne s ním posúva sa i význam „fujary" na symbol autorovej poézie. V nej máme ďalšiu autoštylizáciu, presnejšie, autorovu charakteristiku tejto časti svojej tvorby. Epiteton *lacný*, vyskytujúci sa i v iných autocharakteristikách (Mám pero, *lacné* pero mám[15]) korešponduje tu s význa-

[13] S. H. Vajanský, *Verše Janka Jesenského*. NN, č. 66, 1905, 67. — Citáty z Vajanského a ďalších kritikov (vyjmúc Milkina) budú zo sborníka *Jesenský v kritike a spomienkach* — ďalej iba skratka *JVKS*.

[14] Tichomír Milkin, *Verše J. Jesenského*. Lit. listy, č. 9, XV, 37.

[15] *Verše*. III. vyd. Tranoscius 1944, 56.

mom hravý, prostý, jednoduchý, ľudový. Ako skvelé ponášky na ľudovú či štúrovskú poéziu ich označovali už dosiaľ mnohí kritici.[16] A skutočne, tvárne prostriedky v nich použité, výrazne sa podobajú postupom ľudovej slovesnosti, naproti tomu v ostatnej časti bývajú zriedkavejšie, a to zasa prevažne v situáciách, kde sa dákym spôsobom pripomína „čistá pieseň".

Najnápadnejšou zhodou s ľudovou piesňou je časté opakovanie figúr. Ak si po tejto stránke všimneme báseň *Natiahli na prštek* ..., do očí nám padne podobné rozloženie anafor a ďalších figúr ako v začiatku Bottovej *Smrti Jánošíkovej*, ba aj eufónia (tak isto zreteľná v *Smrti Jánošíkovej*) má tu jasne rysované obrazce:

Natiahli na prštek ten*učkú* obr*účku*
te te učkú účku
obrú
obkrútili prštek, *zaputnali rúčku,*
ob-rú te
zaputnali rúčku, srdce zaviazali,
moje potešenie *do klietky mi dali.*
o-e o-e o - ie
Do klietky mi dali piera trbli*etanie*
o -ie ...
pie
očiek ligo*tanie,* piesne štebo*tanie*
...
pie
Ústa sladké cudzím bozkom spečatili,
chodník zakázali, vrátka zatvorili,
aby sa už *via*cej nikdy *nezviazalo,*
via via
čo bolo *zviazané, čo* sa rado malo:
via
aby sa už *via*cej nikdy neob*ja*la
ia ja
najkrajšia ob*rúčka* — *rúčka* tvoja malá.

Figúry i eufóniu možno odhaľovať i v iných piesňach: „*Padol* kameň, *padol; fúkol vietor, fúkol vietor; zapískal* som nôtu, *písklo* vtáča v hore; *A* ten potok žblunká, *a* ten list sa kýva, *a* to vtáča píska v *hore, hora* sa *ozýva; Ozvala* sa hora, *ozvala* sa skala, len tá moja najmilejšia, tá sa *neozvala.*" (*Verše,* 18). V osemveršovej piesni *A ten prst môj malý prstienoček tisne* (*Verše,* 17) na začiatkoch veršov a polveršov sa sedemkrát opakuje výraz „*sto razí*" (resp. „sto ráz").

---

[16] F. Votruba, *Jesenský, JVKS,* 387; *Vajanský, JVKS,* 383. Odcitujeme aspoň Š. Krčméryho: „Keď básnicky zrel, ešte veľmi šumela v slovenskej poézii ozvena popevku štúrovského, nuž našiel on svoje variácie i pod perom martinského básnika." (*JVKS,* 408.) a M. Pišúta: „... prvé z jeho ľúbostných veršov dýchajú úprimnosťou, ktorú zvyšuje dobre použitá forma ľudovej piesne... V nich nadviazal na poéziu ponášok, obnovil štúrovský verš" (*JVKS,* 413). — Je to skoro celkom presné, treba iba dodať, že mu podložil pevnejší metrický základ.

Z piesne *Maľovaná zora na náš hájik sadá* odcitujeme aspoň sloku:

Beľavý obláčeк cez to nebo brodí,
pod našimi okny biele dievča chodí,
beľavé má vlasy, beľavé má líca,
beľavý má driečik,
beľavé má sukne —
ako holubica. (*Verše*, 21)

Táto báseň je už celá založená na využívaní figúr. S ľudovou piesňou má ďalej spoločný aj spôsob vytvárania obrazu paralelizmom: beľavý obláčeк — biele dievča, i ľudovú metaforu: dievča — holubica. Ani nie oveľa zastretejší je tento postup v ostatných piesňach. V piesni o fujare predmety z prírody pripomínajú vždy nejakú vlastnosť milovanej dievčiny, napr.: „povnášali *žltú raž*, steblá citov v snopky snujem, o tých *vlasoch* ďalekých fujarujem, fujarujem" (*Verše*, 12). — Tak isto zora vyvoláva predstavu líc, zvon zasa úst a hviezdy očí. Treba pripomenúť, že *jednoduchosť týchto prirovnaní, akoby prebratých z ľudových piesní, má tu „ideový" obsah:* podporuje dojem o „úprimnej, čistej piesni" — ak s nimi porovnáme napr. hviezdy dávané do súvislosti s národnými veličinami alebo hviezdičkami na výložkách vojakov v *Reflexiách*. Opakujeme, že obrazy i slová sa tu predostierajú v á ž n e, so svojimi ustálenými, ešte neposunutými významami. I tam, kde určité posunutie je, zahládza sa vrúcnosťou citu. Napr. v piesni *A ten prst môj malý prstienoček tisne* (*Verše*, 17) nejde o skutočné „tisnutie", ale básnik sa pohráva s prstienkom, lebu mu pripomína milovaného darcu. Sníma ho i preto, že by ho chcel znova a sto ráz naťahovať na jej prst a najmä — jej ruku trímať! Naproti tomu fakt, že niekoho niečo *tisne*, stáva sa prostriedkom nehorázneho výsmechu rozlúčky milencov:

„Sídeme sa ešte. Utri!
Bo i z mojich očí prisne"...
Bella šepce: „Čoby, čoby — — —
Ľavá črievička ma tisne" (V, 40).

Pri piesni *A ten prst môj...* sme si mohli znova povšimnúť významný kompozičný prvok v Jesenského básňach: rámcovanie. Záver podáva tu vysvetlenie k prvému veršu: prečo skutočne hrdinu prsteň tisne. Inde zasa *obrúčka* objíma celú báseň, ktorá je vlastne založená na metafore „obrúčka-rúčka", pričom obe slová sa vyskytujú v rýmoch prvého dvojveršia (*Natiahli na prštek*, V, 14). Do rýmu je zhustená „ideová" problematika i jej protikladnosť. Na prst milej sa dostáva obrúčka, aby obrúčku najkrajšiu (jej rúčku) odňali hrdinovi. Toto je krajný pól rýmovej virtuozity v *Piesňach*, proti nej stojí opakovanie toho istého slova v zodpovedajúcich si rýmových pozíciách, ktoré Milkin nemohol Jesenskému odpustiť.[17] Pritom sa nám žiada poznamenať už tu, že prirovnanie rúčky k obrúčke — „skvostu" — nevyplynulo iba z rýmovej potreby: je ono metaforou

[17] „Ba rýmuje aj takto:

„Zapiskol som nôtu,
pisklo vtáča v hore
zavolal som do hôr čiernych
ozvalo sa *v hore*.

V hore—v hore... a toto je jedinký rým v sloke! To veru už nejde!" Lit. listy 1905, 40.

constans, vyjadrujúcou hodnotenie telesných krás nad skutočné skvosty, ako sme už videli i pri piesni *A ten prst môj,* kde prsteň má slúžiť iba na to, aby hrdina mohol trímať ruku! Aj inde sa stretávame s „perlami pohľadov a skvostom úst" (*Verše,* 98). Týmto by sme vyčerpali problematiku *Piesní,* vyznačiac zároveň tvárne prostriedky, ktoré poukazom na ľudovú pieseň nadobúdajú aj istý ideový obsah. Na ich osobitnom využívaní v ďalšej časti *Veršov* budeme si dokladať autorov postoj k zobrazovaným skutočnostiam. Pravda, v cykle *Piesní* okrem uvádzaných veršov sú ešte dve básne: *To more z nitiek vláskov plavé* (V, 9) a *Je láska ako vetra šum;* ich zložitejšia organizácia rýmová i obrazová tvorí rámec celej zbierky, na začiatku ktorej stoja a udávajú jej základný tón: prvá z nich predkladá ľúbostné muky hrdinu a druhá — protikladne — ochladávanie ľúbosti i žiaľu za ňou, večný zákon lásky, ktorému podlieha i hrdina a môže teda i on spôsobovať muky milovanej a milujúcej. A je v cykle ešte jedna pieseň, ktorá už ukazuje, že i ostatné piesne vyjadrujúce čistú lásku, patria do hrdinovej minulosti: *Nespievajte moju pieseň, nie je viacej pre mňa sladká...* (V, 19). I v nej nachádzame ešte všetky vyše uvádzané formálne znaky (opakovanie: už tie tóny, už tie husle, mne zdá sa). Aj slová na začiatku strof, pochodiace z jedného významového okruhu (nespievajte, nehrajte, neštrngajte, netancujte, nezdŕžajte) predstavujú určitý druh figúr, ktoré pre ich častý výskyt aj v iných častiach zbierky mohli by sme nazvať *významovými figúrami.* Celá zbierka — okrem *Piesní* — kreslí obrázky, ktoré privádzajú hrdinu k poznaniu, že vo svete už nieto viac nezištnej čistej lásky. No už v tejto básni vraví, že svoju starú pieseň nájde iba doma, i to len v rozpomienkach (*Verše,* 20).

*

Ak označenie cyklu *Piesní* nehovorilo iba o ich formálnej stránke, ale spolu s ňou podčiarkovalo úprimný, čistý cit v nich obsiahnutý, v ďalších oddieloch s obrazmi lásky zväčša odidealizovanej, prechádzajúcej do rozličných polôh, mení sa do istej miery aj básnické vyjadrovanie — čiže s komplikovanejším obsahom i básnické prostriedky stávajú sa zložitejšími. Pôvodná prostota sa tu popiera a nastupujú prvky parodizačné. Vysmievajú sa nielen výrazy z okruhu ľúbostných vzťahov, bežné vo vtedajšej spoločnosti, ale i postupy literárne, ba i básnické prostriedky vlastné. Hranica paródie je veľmi pohyblivá a súvisí s celkovým posúvaním „vyšších" hodnôt obsiahnutých v slove. Začiatkom paródie je odchýlenie sa od pôvodného zmyslu obrazu, ktorý bol predošlým literárnym vývojom akoby kanonizovaný a spočiatku ho používal i autor. Napríklad metafora hviezdy-oči opakuje sa niekoľko ráz i v *Piesňach,* pričom hviezdy prepožičiavajú očiam iba tú svoju vlastnosť, že svietia, žiaria. Môže sa však vyzdvihnúť aj iná ich vlastnosť, napr. nesmierna vzdialenosť od zeme. V básni, ktorá v úvode opisuje nádheru nočnej prírody (neba ornátom sa hviezdy jasné ligotali) zdôrazňuje sa práve tento vzťah na prirovnanie k pomeru milencov: „no sťa ku *hviezdam* blankytom mne k srdcu Vášmu *ďaleko* je" (*V noci, Verše,* 85). Tuná však obraz hviezd je súčasťou širšieho obrazno-významového plánu: o r n á t neba nie je len prostriedok skrášľujúci, zosviatočňujúci noc v kladnom zmysle, ako sa na prvý pohľad zdá, ale predovšetkým vytvára tu zálohu, z ktorej sa neskôr vyzdvihnú vlastnosti autorom odsudzované. Na objasnenie uveďme najprv iný príklad, ktorý nám presvedčivejšie ukáže tento Jesenského postup: „Zableslo všetko: páni, dámy sťa *Dunaja vo slnci val:* skvost, líca, látky, drahokamy, prúd rečí, starosť, smútok, *kal.*" (*Anglická záhrada, Verše,* 77). Nádhere

panstva zodpovedá slnkom zaliaty Dunaj; tretí verš aj rozpisuje z lesku panstva to zhodné s jasom Dunaja (skvost, látky, drahokamy), no štvrtý verš vysúva náhle inú vlastnosť rieky — *kal* — ktorou, a vlastne až ňou hovorí o spoločnosti to, čo mu najviac leží na srdci, čo chce o nej skutočne povedať. — Ak teraz vezmeme *ornát* neba posiaty hviezdami, ktoré tu zastupujú *vzdialenosť* k srdcu milovanej (hoci jej myšlienky sú i hrdinovými, ako sa vraví predtým — čiže aj u nej je láska) a k tomu „uzavretý jeho svet, *nepoškvrnený*, biely, *svatý* (V, 85) ako i zmienku *o prsteni* zlatom a niečo ďalej o *„prikázanom milovaní"* (V, 86) — vidíme, že hviezdy i ornát neba dostávajú iné zafarbenie, než sa pôvodne ukazovalo. Patria k tomu, čo básnik odsudzuje: k spoločenskému obmedzovaniu lásky, ktoré *„skvost vôle* (voľnosti, slobody) nám putná stuhou ligotavou obrúčky z kovu" (*Verše*, 87). A deve, ktorá hrdinu i rada, no v ktorej sú už zapustené zákony spoločnosti, „tie prikázania veľmi ťažké" (V, 86), vyčíta hrdina: „Vy milujete — ale *hlavou*" (V, 87 — kurz. V. T.).

Máme tu zasa istý druh rámcovania básne; nie jej formálnej podoby, ale jej deja, presnejšie, obsahu. No jednako i tu je zachovaný zmysel rámcovania, že totiž záverečný člen dáva úvodnému nový obsah, že dotvára metaforu, ako sme videli pri *Piesňach*. Tu, pravda, rámec deju poskytuje príroda, zdanlivo zúčastnená *protikladne* k opisovanej situácii, no, výrazy z oblasti cirkevno-náboženskej (prikázania, prsteň zlatý, nepoškvrnený, svatý) poukazujú spätne i na *ornát* neba a udávajú zároveň hodnotenie tejto prírodnej skutočnosti, ktoré je prirodzene negatívne. Tieto veci, ak sa nebojíme preložiť do obyčajnej reči, znamenajú: že čistota mravov, ako ju predpisuje spoločenská morálka v súhlase s cirkevnými prikázaniami, je nepriateľská skutočnej láske a neobmedzenému šťastiu. V tomto prípade je zaujímavé ešte porovnať hodnotenie týchže javov u Hviezdoslava v súvislosti s mravmi mládeže. *Hviezdy* sú uňho odrazom cudného správania sa mladých milencov: „Veď nie to tak ešte zle s naším mladým ľudom: keď ho súmrak zastíni, zasvieti si studom a i cez noc jak žúžoľ *svietia jeho mravy ako hviezdy*, poznám tiež ich chod čistý, pravý" (*Bútora a Čútora*[18]). Inde zas *mesiac* stáva sa ochrancom čistoty mládeže: „Ináč zhovor sladký žblnkal tíšou — plamienok bĺkal mladých vatier v *strážnom svetle mesiačka*, pod očami matier". (*Na obnôcke*[19]). Ako vidno, tieto prírodné javy u oboch básnikov zastávajú rovnakú úlohu: *iné* je však jej *hodnotenie*.

Bude vhodné uviesť ešte niektoré príklady z Vajanského poézie, v ktorých príroda taktiež priberá lesk drahokamov: „Tu Mudroňov park v *smaragdovom šate*", „Hory naše smutno čneli, *smaragd* ich už dávno zmizol", „Briliantmi horia stráne", „Dážď drobných *periel* sypú *vodopády*", „Ja všetko vidím v *zlatom jasne*" (V a j a n s k ý, *Verše sobrané*, zv. 7, str. 251—272). V porovnaní výskytu týchto metafor u Vajanského a Jesenského vystúpia dva hlavné rozdiely: u Jesenského sú vždy — i cez prírodu — späté so spoločenskou skutočnosťou; vyskytujú sa zriedkavejšie v súvislosti s prírodou, no nepomerne viac sa viažu s ľudskou krásou a voľnosťou, slobodou a láskou, teda pozitívnymi vzťahmi ľudí, kde podľa Jesenského je ich skutočné, pravé miesto. A ešte ďalšia vlastnosť Jesenského poetiky v zobrazovaní prírody, jeho rozdielna črta oproti obom starším básnikom: príroda u nich, ak je pekná sama osebe, tvorí *kontrast* k opisu smutných a nešťastných dejov, u Jesenského dostáva záporné vlastnosti v *sú-*

---

[18] *Na poliach*, 25.
[19] Tamže, 57.

hlase s odsudzovanou spoločenskou realitou. Jej „osobné" hodnoty akoby sa nebrali do úvahy.

Z toho vyplýva, že u Jesenského hrá príroda nie svoju „vlastnú" úlohu, ale robí iba kulisy k situáciám. Jej podradné postavenie dosvedčuje okrem nedostatku prírodných predmetov i okolnosť, že pri svojom nečastom vystupovaní je pravidelne zahalená nocou a jej obvyklými rekvizitami: mesiacom a hviezdami. A na samej noci si básnik necení prírodné krásy, ale jej spätosť, či vlastne *odtrhnutosť* od spoločenskej skutočnosti. Práve proti „milovaniu hlavou" (*Verše*, 87) stojí noc, v nej „rozvahy chladnej ponoril sa kľud" (*Verše*, 97), ktorá „chladný rozum opájala" (*Verše*, 90) a ktorá nechá vystupovať iba *cit*: „a cit a cit zostával sám, vždy väčší, *plnší*, dvíhajúci to more, vo dne mŕtvych, vín nesúc na sebe milujúci a drahý, milovaný čln. Čln s Tebou, dievča čiernych vlasov..." (*Verše*, 90). Na tomto mieste cit nepriamo spodobený s mesiacom (pripisujú sa mu jeho spôsobnosti: dvíhanie mora) dáva tomuto opačné hodnoty, než v prvšej básni dostali hviezdy. Pritom však mesiac sám odstupuje zo scény, len čo pripravil čitateľa pre vnímanie metafory mesiac-cit („Za krov sa *plný* mesiac skryl, len vrcholce nehybných stromov mdlým svetlom pozlátil a zapadol." *Verše*, 90). Iba v nočnom tichu môže zaputnaná túha vzlietnuť ako vtáča, bez bázne v diaľne milované kraje a v zašlé sladké časy (*Verše*, 59); noc oslobodzuje hrdinu od meštiackeho dňa, a práve tento fakt ďaleko prevyšuje všetky krásy noci. K najvýraznejšej formulácii tohto postoja prichádza v *Našom hrdinovi*, no už vo *Veršoch*, ako vidno z citovaných miest, preráža toto nie „prírodné", ale *spoločenské* hodnotenie noci: „Tak túžim, aby prešiel deň: nie, aby videl skvieť sa lunu, pri hviezdach ponáral sa v sen, pri lipkách priadol lásky dumu — mňa vábi nočnia kaviareň (*Verše*, 79). A hoci hrdina tejto lyriky rád noc i pre spoločníkov pri víne, rád ju predovšetkým pre neprítomnosť filistrov.

Porovnaním niektorých Jesenského metafor s Hviezdoslavovými prišli sme k poznatkom, že i pri totožných alebo podobných obrazoch je u nich rozdielne hodnotenie tejže skutočnosti. Práve posunutie hľadiska je začiatkom, ale i podstatou paródie. Jej vypuklejšie podoby súvisia s autorovým stále kritickejším postojom ku skutočnosti. Tento odklon ide tak ďaleko, že autor paroduje i vlastné postupy. Ten istý obraz sa vyskytne v rozličných kontextoch a vyslovený rozličným tónom. *Láva citov* v úvahe o slabosti rozumu voči citu je „seriózne" podávanou metaforou:

„Ech, biedny, malomocný um! —
tak padne jeho pevná vôľa
v rozkolísané vody dúm,
sťa tvrdým kameňom by bola,
— na dno, a nad ním tečie *prúd*
zas strmo ďalej z *citov lávy*."

(*Rozpomienky*, *Verše*, 125)

Podobne aj v básni *Susede* sa vážnym tónom vraví, že už „skamenela odtečená l á v a (*Verše*, 93), no v tomže cykle sonetov neskoršia báseň s ironickým zakľúčením („A verím ti, že nie je [— jej láska — V. T.] z tejto zemi, že zrodila sa v nadpozemských hmlách, tam kotví, a že pre mňa viacej neni") posúva i hodnotenie tohto obrazu: „Ty chcela si ňou ešte potom ľnúť ku nemu, *stopiť skamenelú lávu*" (*Verše*, 106). A už v *Liste starého mládenca po bále*, zaradený do ironického rozprávania dostáva tento obraz výsmešné zafarbenie, najmä

v porovnaní s predstavou hrdinu, že by tanečnica pri troche lásky mala priľnúť nie k prsiam, v ktorých *„lásky vulkán víri“* (*Verše,* 45), ale k jeho fraku:

A tie prsia ľnú ku prsiam,
v ktorých lásky vulkán víri,
a to ľalijové líce,
a tá bľadá tvár sa pýri.

Ó, keby ste znali lásku
len za malé zrnko maku:
stisli by ste ruku moju,
priľnuli ku môjmu *fraku* ... (*Verše,* 45) — Kurz. V. T.

Frak je tu v podstate metonymiou, zastupujúcou hruď, tak ako predtým „frizúry a atlasové črievice“ letiace v tanec:

Hudba zneje, preľúbezný
valčík šumnej Marietty.
Koľko frizúr, koľko črievic
atlasových v tanec letí! (*Verše,* 42)

zastupujú samých tanečníkov. Metonymia tým, že predstavuje miesto vlastného predmetu len jav súvzťažný alebo len časť predmetu (synekdocha), môže byť využitá ako satirický a parodizačný prostriedok: celý predmet hodnotí sa potom podľa vyzdvihnutej zložky. A tak črievice a frizúry i frak hovoria o ľuďoch, na ktorých okrem spomenutých vecí niet ničoho, čo by si zaslúžilo zmienky — čiže o ľuďoch „bez ducha, bez srdc“. Starý mládenec je vôbec typom „poklesnutého hrdinu“, ktorého sa autor zrieka, od ktorého sa stále väčšmi odďaľuje. Je to tým zrejmejšie, ak uvážime, že časť jeho rozprávania s obrazom dvoch milencov v noci fungovalo v Jesenského náčrtkoch pôvodne ako samostatná báseň, „vážne mienená“ a prv, než sa stalo súčasťou *Listu starého mládenca* prešlo ešte jednou metamorfózou: záverom, zobrazujúcim vyústenie lásky do prózy dňa (ktorý neskôr takmer bezo zmeny pripojil k *Idylle*) už sa posunulo hodnotenie idylického obrázku. Ale tuná predchádzajúci text nebol ešte prepletaný „náhodnými“ parodizačnými prvkami, ako v *Idylle,* v ktorej sa tento postup prejaví najvýraznejšie. No, už starý mládenec (vo *Veršoch*) v svojej nežne citovej reči použije hneď popri slove ruža výrazy „hraštek, dyňka“ (*Verše,* 44), čo mu vyčíta Milkin, požadujúci štýlovú čistotu: „pri kvetnej záhrade musela byť hneď aj kuchynská“.[20] A vôbec, zazlieva mu mnoho prózy,[21] nevidiac, že ona je nepostrádateľnou súčasťou autorovho zámeru, jeho umeleckej metódy, ktorá neustále konfrontuje ideály o láske so sprozaizovaním tohto vzťahu v konkrétnom živote. *Idylla* svojimi „čistými“ časťami by mohla predstavovať *ideál* lásky (tak ju okrem záveru a vyčítaných miest chápe aj Milkin), no, pointa, prichádzajúca po láskaní a sľuboch, že nikdy sa nerozdvoja, že láska milencov bude siahať až za hrob, prináša všednosť života: „Chvíľa. Alfonz fúzy krúti. Ona frizúru napráva.“ (*Verše,* 39). K tejto básni sa sústreďuje väčšina Milkinových výhrad: „Ku koncu

[20] Lit. listy XV, 41.

[21] Tamže, 41: „A ešte horšie na str. 49, kde i sám spozoroval, že je až po uši v próze: No ktosi zavolal na čaj ...“

podotknem, že pôvodca prezradí v sebe Slováka, ktorému, ako dákemu kopaničiarovi imponujú „medajlóny a kríže generála", a to tak ako „krása Alp... ukrajinskej noci". — Ako to mohol pozbierať pod jeden širák bez protestu krásocitu? — to nevieme. Voľakedy nazdávali sa básnici, že bez Olympu, Parnassu, nektaru, Charybdy neni verša; no, chvála Bohu, my sme to už prekonali."[22] Uvádzané výrazy sa, pravdaže, všetky nachádzajú v *Idylle*. Lenže ak ich naozaj niekto začal prekonávať, tak je to práve Jesenský, ktorý zámerne, *nenáležitým* ich využívaním útočí aj na staršiu literatúru, oplývajúcu cudzími slovami z gréckych a iných bájí, a dávajúc ich do susedstva síce tiež cudzích slov, ale z prostredia bežného života, ba priamo kuchyne, touto konfrontáciou ich znižuje a zatracuje! No, popri parodovaní literárnych prvkov cudzích vysmieva i vlastné postupy, ktorými prv vybavoval „čistú" pieseň. Anafory a ďalšie figúry, ktoré sa objavujú nielen v *Piesňach*, ale i všade tam, kde je reč o skutočnej láske (pozri báseň *Išiel som ja*, v ktorej 8 veršov má na začiatku slovo „pieseň" — *Verše*, 28), octnú sa v *Idylle* i v svojej čistej podobe (*ktorá* kryje pohľad vrúci, *ktorá* vyvabuje taje, *ktorá* pritúleniu učí; *Čo sú* všetky medajlóny... *čo sú* hviezdy s brilianty, ... *čo sú* kríže generála; *Dvoje* duší sa vo jednu, *dvoje* srdc vo jedno mení; *nikedy* ich nerozdvoja... *nikedy* ich nerozchytia... *nikedy* sa nenasýtia) i v obmenenej, povedali by sme, *významovej anafore*, keď predmet už svojím pomenovaním nevystupuje sám na začiatku veršov, ale iba epitetá, viažúce sa k nemu:

Večer prišiel,
krásny večer augustový,
teplý ako srdce mladé,
jasný ako mesiac nový!
Vonný ako kvieťa samo,
vábiaci sťa zemská sláva,
sladký ako pobozk lásky,
tichý ako očú vrava,
plný barvou ako ruža,
skvostný ako dámska spinka,
šťastný ako v tento večer
Alfonzo a Serafínka. (*Verše*, 35)

Pritom nielen tieto vonkajšie znaky, ale i obraz z arzenálu „čistej piesne" (tichý ako očú vrava) má dotvrdzovať ideálnu lásku. Je tu zaujímavý ešte spôsob opisu, ktorý vlastne vypočítavaním vlastností večera v prirovnávacích častiach umiestňuje skutočné predmety, vytvárajúce prostredie básne (nový mesiac, kvety, dámska spinka). No, predovšetkým nás tu prekvapuje iný prvok. Už do tejto akoby čistej piesne primiešava autor predzvesť konečnej irónie: večer, vábiaci sťa *zemská sláva*. Tento prvok je tu zrejme cudzí, no okrem vlastného rušivého účinku je *prípravou* na ďalšiu gradáciu: v svojej konkrétnej podobe vystupuje „zemská sláva" neskôr ako „všetky medajlóny, z ktorých zlato bleskom sála" a ďalej hviezdy s brillianty a kríže generála, ktoré sú prekonávané krásou dievčenskej hlávky odpočívajúcej na milencovej hrudi (*Verše*, 33). Podobným spôsobom sa dostáva do básne i Milkinom vyčítaná „krása Alp a ukrajinskej noci", ktorá tvorí ďalší a vyšší stupeň krásy večera prv opísaného, aby i cezeň vystúpila ešte výš krása milovanej a milovania. A tu už paródia naplno sa prelieva

[22] Tamže, 40.

opisom, požičiavajúc si prímery zo všetkých strán a vytvárajúc ešte i parodizačným prvkom akési poschodové paródie! Ukrajinská noc je už literárnej proveniencie (Gogoľ) tak ako krása Alp a mora, prečastých to predmetov v básnických opisoch — no, ďalšie prirovnania — vlastne protiklady — k dievčenským vlastnostiam, týkajúce sa oblasti literárnej, sú už krížené s inými zjavmi. Tak slávikove spevy — nevyhnutné v ľúbostnej romantickej poézii — ocitajú sa v jednej rovine so spevmi prvej *primadony,* nektár olympijský so *šampanským* — a sama vyvýšená vlastnosť, čiže sladkosť dievčích pier, je zastúpená *cukrom,* teda zasa vecou od kuchyne. Milkin však neodôvodnene obviňoval autora zo záľuby v prozaizmoch; vyvracia to nielen *ironický tón* doterajších ukážok, ale na odsúdení „vecí od kuchyne" a prozaického nazerania na život vôbec máme založenú celú rozsiahlu báseň *Z výletu* — a výslovné odsúdenie tejto prózy je hneď za veršom, ktorý obvinil Milkin:

No ktosi zavolal na čaj
A Vy Ste šli, a zmizol báj.
Za Vami ja. Tam na terrasse
o dobrej *zemiakovej rasse*
zaplietli *dlhú fádnu reč.*
Vy jaseň spomneli Ste zase, —
a *poesia* bola preč... — (*Verše,* 49)

Dej tejto básne rámcovaný búrkou je niekoľkonásobný protiklad tmy a jasu: v búrke pod dáždnikom „čoraz viacej svetla" (*Verše,* 48), pretože je pod ním milovaná osoba. V búrke hrdina spomína na iný jasný večer, ktorý však vzápätí je depoetizovaný, zatemnený „zemiakovou" prózou. Tu je predel básne: prvý raz sa poézia stráca. V ďalšej časti hrdina sám vyzdvihuje jas búrky („v krásach tejto povíchrice"), pretože je v nej „obraz Váš, čo tak rád mám" (V, 49). A teraz prichádza najvlastnejšia búrka v duši po zablysnutí sa pravej podoby milovanej bytosti: na všetky srdečné výlevy hrdinu dostáva otázku: „Nuž, a Vy máte advokátsku?" A básnik uzatvára: „Docítil som a dospieval" (V, 50). Ak v závere prvej polovice básne pre prozaické starosti poézia mizne, na konci básne v novom kontexte je prehlušená búrkou a odchádza načisto. Tu je zároveň i vysvetlenie parodovania lások, i komplikovaných tvárnych prostriedkov, lebo skutočne táto báseň je z najzložitejšie a najrafinovanejšie stavaných veršov zbierky. K zložitejšej rýmovej organizácii sedemveršovej strofy (aabbcbc) pristupuje i striedanie mužských rýmov ženskými a naopak v príslušných veršoch nasledujúcej strofy (teda: AAbbCbC) — zjav okrem Hviezdoslava zriedkavý v našej poézii. (Podobný prvok vidno i v ďalších básňach so štvorveršovými strofami, kde rýmové schémy nasledujúcich po sebe idú takto: aBBa — AbbA. Napr. v básni *Už...* V, 62; *Sám,* V, 63; *Už vkĺznul,* V, 70; *Život,* V, 82). Okrem toho zakončenie v súhlase s obsahovým rozčarovaním rozruší i poslednú strofu. V básni máme bohaté rýmy, napr. i rýmové echo: na *terrasse* — *rasse.* Oproti tejto básni hneď sa vyníma prostý, akoby z *Piesní* zablúdený popevok:

Sedíme tu smutní,
smutní, neveselí:
od tej našej dolinôčky
sto vŕškov nás delí.

A muzika hučí,
počúvame sólo:
keby toho, čo nás delí,
len, sto vŕškov bolo! (*Verše*, 51)

Táto básenka má taký istý metrický pôdorys ako z *Piesní Padol kameň* a *Hviezdy pozerajú*. Má teda pravdu Milkin, keď vraví o nevysvetliteľnom delení cyklov? Pravdu má potiaľ, že piesne sú skutočne aj v iných cykloch. Tým však nie je dokázaná nekomponovanosť zbierky! Naopak, piesenka *Sedíme tu smutní* by bola v *Piesňach* predčasná, nevynikol by v nej skutočný obsah, ktorý dostáva práve pomocou kompozičných prostriedkov. Verše: „keby toho, čo nás delí..." bolo by možno vysvetľovať rozličnými prekážkami *mimo hrdinov*. Ale v susedstve s básňou, kde hrmí dušou hrdinu „Nuž, a vy máte advokátsku?", a ktorú uzatvára poznaním: „Ach ľudské duše — *skaly holé*!" (*Verše*, 50) nadobúda jasný obsah i ono „viac než *sto vŕškov*": *vŕšky — skaly v srdciach sú tým najväčším delidlom i vzdialenosťou!* Možno, že nie tento obsah mal autor na mysli pri písaní básne, videli sme však, že i „vážne", pôvodne ináč mienené verše dostávajú iný zmysel, iný tón. Komponovanie tohto druhu, fakt, že báseň dostáva konečný obrys zaradením do okolia, že jedna báseň odpovedá druhej, vidno i na tomto príklade: báseň *Už*... končí veršami: „Na riasnicu sa *slza* nenavráti, keď stiekla, keď raz *zaplakal si* ňou (*Verše*, 62); nasledujúca, ako by na ňu nadväzovala, začína: „Si žiaľnou *slzou* smútku *zaplakal?*" (*Verše*, 63). Je to vyšší typ rámcovania, než sme videli v jednotlivých básňach. Že má i celá zbierka *rámcovanie* a teda aj istú kompozíciu, vidno tiež z nasledovného: v *Piesňach* vraví hrdina, že svoju starú pieseň nájde už len doma v *rozpomienkach*. Nebude preto náhodný názov poslednej najrozsiahlejšej básne *Rozpomienky*, ktoré skutočne korešpondujú svojím záverečným tónom, ladením s *Piesňami*. To, čo tieto vyspievali lyricky, dostáva v *Rozpomienkach* epickú tvárnosť. Záver (ktorý sa však *zmení v Našom hrdinovi*) jasne dotvrdzuje tenže vážny tón: „Hoj, pamätám sa, pamätám, a *nie mi smiešne*, ale *ľúto*, že prešiel čas, čo dal, čo mám, čo malo byť už zabudnuto a čo sa nedá zabudnúť, čo čoraz väčšmi rastie, rastie, čím väčšmi *kamenie* mi hruď..." A spomínaš si, spomínaš, ... *že odznel ten najkrajší spev*" (V, 141). Pravda, i záver a najmä posledná báseň zbierky ukazujú, že ešte neodznel úplne, že *láva citov* v hrudi ešte celkom neskamenela. Hrdina, ktorý po sklamaní v láske ďakuje milej, že ho naučila správne sa dívať na „múdry svet", že teraz už, jej zásluhou, vie, „čo povedať, čo v sebe skrývať", v záverečnej básni, príznačne nazvanej *Kam*, znova prosí: „Daj umu v rozpálené skráne, daj chladu v rozpálenú hruď!" (V, 152). Tuná je vytýčený zároveň i nový program, smer k národu a jeho potrebám, čo dokazujú predchádzajúce národno-obranné básne (*Pieseň poddaných, Prichádza čas* atď.). Ale i smer k opatrníctvu, filisterstvu je naznačený a pravdepodobne mu nevyhne ani náš hrdina. A tuná — pri všetkej protichodnosti, akú sme videli dosiaľ medzi Jesenským a Hviezdoslavom, možno zasa nájsť styčný bod medzi oravským samotárom a spoločenským občanom martinským. Hoci obaja akoby predstavovali príkro protikladné postavy Hviezdoslavovej básne *Návšteva* (*Domased a Návšteva*) zo *Steskov*[23] — v týchže *Steskoch* máme i verše, azda z najintímnejších, ktoré rovnako charakterizujú

[23] *Stesky, Spisy P. O. H.*, 307—327.

postoj svojho lyrického hrdinu k pokryteckému svetu: „A zvítaš sa, tiež naložiac si masku". I poučenia i príčiny takéhoto postoja sú u oboch temer totožné:

Tu vraz ti iskrou blysne preprudkou
v um: pamätáš hru na úprimnom cite?
smev lichotivý, pobožné to nytie...?
Hľa, opaku že boli pohnútkou...[24]

Porovnajme s Jesenským:

Hej, svet sa dávno naučil
lhať. Zalže slzy potečenie,
lže priateľstvo, odušcvnenie,
lže slabosť pod larvami síl,
lže silu pod slabosti maskou,
lže túhu, objem, oddanosť... (*Verše*, 123)

S obmenou tohto postoja stretneme sa u Jesenského ešte v *Reflexiách*, kde rezignáciou charakterizuje celú politiku národovcov, no kým u Hviezdoslava nasadenie masky pôsobí akýmsi uzmierením sa s danosťou, Jesenský ho sprevádza krutou iróniou až jedovatosťou. Vôbec, pri posudzovaní politických skutočností má menej záhybov, je ostrejší a rozhodnejší. Tým by sme však prešli k ďalšej časti Jesenského predprevratovej poézie, k *Reflexiám* a *Nášmu hrdinovi*, pri ktorých si ozrejmíme ďalšie postupy Jesenského poetiky. Najprv však chceme zhrnúť a zopakovať, že i *Verše* majú svoju kompozíciu, no jej nite, nie zjavne viditeľné, vinú sa najmä obrazným plánom básní, najmä cez ich rozmanité opakovanie, ktoré znamená dotvrdzovanie obsahu v nich vloženého. Prirodzene, že vždy nový kontext určitým spôsobom tento obsah obmieňa. No základnú zákonitosť vždy možno vysledovať. Ak láska a inde — personifikáciou — žena stáva sa piesňou, tak i pieseň získava zasa ľudskú podobu:

...Hudba hrá.
A tóny známe
mi kedy tedy udrú v sluch,
v ne ako v biele, nežné rámä
ukladá svoju hlavu duch... (V, 89)

Protikladom „piesne" je u Jesenského chladný rozum, zastupovaný *matematikou, vedou,* („Ja nenávidím Mathesis", R, 35, „nenávidel ukrutne som predsa jednu *ženu... jej meno: počtoveda*", R, 29—30, „a trýznime sa posaváď *na spôsob tristoraký*", R, 31[25]), čiže počtovaním, vypočítavosťou v ľudských vzťahoch a v postoji k životu vôbec. No hrdina, sklamaný láskou (čistou piesňou) sa zarieka, „že nebude viac poetom. Do práce strčí obe ruky a hlavu *vied v logický kráť*. Tam cvendžia *lahodivé zvuky*, z nich dá sa zlato vypapraťa" (*Verše*, 123). Teda *zvuk*, synonymum piesne a v dôsledku toho i lásky, v súvislosti s vedou stáva sa prostriedkom irónie! Inde zasa na vyjadrenie „poklesnutej" piesne má Jesenský označenie „predčasný lásky *hovor*", na ktorom stroskotala žena (M. H.,

[24] „Do srdca na dno..." *Stesky*, 265—266.
[25] *Reflexie*, Tranoscius 1947. V ďalšom texte *Refl.* (príp. R).

Verše, 80), no jednako jej ťažký život si básnik cení viac než cnostných pokrytcov, ktorí sú vlastne jediným nelomeným, zlo plodiacim, záporným hrdinom v tejto poézii, rozlaďujúcim piesne lásky.

II

Už letmé porovnanie *Reflexií* s *Veršami* ukazuje, že spoločenskú satiru pokladá autor v tom čase za nižší literárny druh. Možno to vyvodzovať aj z toho, že ani jednu z nich nezaradil do *Veršov*, hoci už niektoré boli vtedy napísané. A básne politické vôbec tvoria iba mizivé percento v zbierke.

Ak láva a vulkán citov vo *Veršoch* boli ešte na niektorých miestach ušetrené od irónie, v satirickej básni sa už dostávajú do úvodzoviek: mám mäkkú dušu, no a tak i *„lávu citov v hrudi"*. (R, 23). S tým súvisí tiež hromadenie a zasa obmedzovanie určitých slov. Závažnosť výrazov možno dosť dobre odvodzovať aj z ich výskytu v rýmových pozíciách: napr. slovo „hruď" (jeho význam v ľúbostnej poézii netreba zvlášť zdôrazňovať) vo *Veršoch* sa vyskytne 18 krát (najčastejšie v spojení so slovesom „zabudnúť" alebo subst. „prúd"), zatiaľ v *Reflexiách* len 3 krát, z toho dva sú využité parodicky (pozri vyšeuvedený príklad a tak isto v básni o rukovať majúcom starom šustrovi) a len jedno sa viaže ku skutočnému zápalu v hrudi už dávno mŕtvych ľudí — dakedajších národovcov. Podobné rýmy noc-moc alebo noci-očí s rozličnými kombináciami nájdeme vo *Veršoch* 21 krát. Noc a večer je taká neodlučiteľná zložka lásky, že autor v *Rozpomienkach* až sebaironicky poznamenáva: „... tu zase raz. Že *večer bol*, podotknúť ani nemusíme: dvoch zaľúbených duší bôľ a radosť radi chodia v stíne" (*Verše*, 137, kur. V. T.).

Naproti tomu by zasa v *Reflexiách* prevážili iné druhy rýmov. Už sme boli naznačili, že s komplikovanosťou obsahu, a paródiou nastupovali aj rafinovanejšie básnické prostriedky. To sa, zrejme, odrážalo i v rýme. Kým v cykle *Piesní* sme mali napospol gramatické, najčastejšie slovesné rýmy, už v básni *Z výletu* sme zaznamenali tzv. rýmové echo: na terrasse-rasse. V *Liste starého mládenca po bále* bolo už viacero cudzích slov v rýmoch: maku-fraku, veci-deci, Mariettyletí, fádne-padne; v *Idylle:* šampanjérach-perách, spinka-Serafínka, sála-generála. So stupňovanými satirickými prvkami v *Reflexiách* ide vedno aj príliv cudzích slov, pričom komický účinok sa dosahuje najmä ich konfrontáciou s domácimi alebo zdomácnelými slovami v rým. polohách: štyri-oficíri, oda és oda-škoda, leštiť-Jó eštít, nachtmuziky-rtíky, longaméte-v svete, kúri-bez zimmerdresúry, moria-Isidora, Mekky-mäkký, od šrajbtišu-písu ap. Pritom treba poznamenať, že uvoľnenie, ochudobnenie rýmu (spomínané v Bakošovom *Vývine slovenského verša od školy Štúrovej*,[26]) ako reakcia proti rýmu hviezdoslavovskému pripadlo práve Jesenskému, a v nepomerne menšej miere Kraskovi, ktorý, naopak, niekedy prináša bohatšie a rozvitejšie rýmy než Hviezdoslav (Himaláje-primalá je, List sl. Ľ. G.). Tento fakt u Krasku súvisí s úzkym vpätím rýmu do eufonickej štruktúry verša silne zdôrazňovanej,[27] ktorú u Jesenského nachádzame len v obmedzených prípadoch, a to skôr v dôsledku iných figúr (napr. „To more *vĺn* ku *čĺnu ĺnulo*
ĺnul k pobúreným *vlnám čĺn*" (*Verše*, 91).

[26] „No rýmy vo veršoch Kraskovej školy sú oproti zvukovo rozvitým rýmom hviezdoslavovskej poézie zvukovo omnoho chudobnejšie." (170).

[27] J. Brezina, *Ivan Krasko:* „Zo 150 preskúmaných veršov je 81 prípadov, kde rým je spätý s vnútornou eufonickou štruktúrou verša." Str. 41. Vyd. SAVU, 1946.

Práve na „nedokonalosť" rýmu sa koncentrujú výčitky Milkina[28] i Vajanského,[29] ktoré vychádzajú zo stanoviska hviezdoslavovskej poetiky. Rým je chudobnejší už aj tým, že mnohé štvorveršové strofy vo *Veršoch* (a v *Reflexiách* okrem dvoch všetky) majú iba jednu rýmovú dvojicu (o A o A). Pritom, ako bolo vidno na príklade hruď-zabudnúť, mnohé rýmové dvojice sa niekoľkokrát opakujú. Pravda, z tohto nemožno vyvodzovať menšie majstrovstvo Jesenského. Opakovaním rýmov sleduje tiež určitý zámer. V súvislosti s výskytom slov v rýmových pozíciách môžeme si potvrdiť jeden zo základných aspektov Jesenského poézie. Ak pieseň je synonymom lásky, *citov*, ktoré majú byť utajené, *ukryté*, odraz tohto názoru je viditeľný i v rýmoch, kde s citmi sa najčastejšie objavuje sloveso skryť: skrytou-citov (*Z výletu*), citov-nezakrytou (*Už...*), cit-zakryť (*Náš hrdina*), city-krytý (tamže), city-skrytý (*Pieseň poddaných*).

Ďalšia vlastnosť, mohlo by sa povedať, záporná, predstavujúca dedičstvo po predošlej hviezdoslavovskej škole, je pomer rýmujúceho sa slova k vetnej stavbe, presnejšie, k syntagme, ktorej je súčasťou. Rýmujúce sa slovo v polovici prípadov spôsobuje v syntagme inverziu, ktorá však zodpovedá celkovému meneniu slovosledu vo verši (na rozdiel od Hviezdoslavovho verša, inverzia zasahuje zvyčajne len jeden, príp. dva verše zjednotené vetou. Veršové presahy sú nepomerne redšie). Dokazujú to premnohé prípady inverzií nevyvolaných rýmom, ale súvisiacich s celkovým intonačným charakterom Jesenského verša. No i napriek tomu možno naznačiť aspoň istú tendenciu, podľa ktorej inverzie v syntagmách s rýmujúcim sa slovom menej zasahujú *jadrá, ťažiská výpovedí*, ak berieme strofy ako väčšie významové celky, členiace sa na otázku a výpoveď. Najjednoduchšou formou sú štvorveršia; výpoveď v nich sa dostáva obyčajne do druhej polovice strofy, ktorá má i prostejšiu syntaktickú stavbu, ako vidno už zo syntagiem s rýmujúcim sa slovom:

1. Je láska ako *vetra šum*
3. vylietne z hniezda *hajno dúm*

— — —

1. Lež ako chytiť *vetra van*
3. On odšumí a *prázdnu dlaň*

— — —

1. A žiaľ za ním je *vody žblun*
3. a za ňou celá *čiara vĺn*

(*Verše*, 10)

1. *Rtov tvojich detských tichej piesni*
2. do duše prekliesnil sa *báj*
4. Ó, decko drahé, nezmĺkaj!

(*Verše*, 11)

---

[28] „Pôvodca rýmuje horšie nežli Maďari, dlhé slabiky s krátkymi, časomerný jamb s trochejom ku pr. vtáči—tlačí. Ďalej rýmuje tvrdé sýkavky s mäkkými: v noci — oči, moc; trasie—naše, čo u nás nejde. A potom má mnoho jednotvárnych rýmov, sloveso so slovesom, podstatné s podstatným, prídavné meno s prídavným rýmuje, čo špatí verš." — Lit. listy XV, 39—40.

[29] „Noci" a „oči" nemožno rýmovať, to je kakofónia. Slovenčina neznesie takéto maďarské rýmy... Nepekný je rým „vaše—pozatrasie..." — Vajanský, *Verše Janka Jesenského. JVKS*, 385.

1. Nech teda zvučí v *tôn uliaty*
2. *poeta* akéhosi *stich,*
3. keď Vašej duši prinavráti
4. čo len na *krátky okamih* ... (*Verše,* 55)

Táto tendencia ukazuje do určitej miery aj cestu, ktorou prechádzal verš od Hviezdoslava cez Jesenského k hovorovej reči. U samého Jesenského to súvisí, prirodzene, iba vzdialene, s jeho základným princípom tvorby, zobrazovať dve stránky tejže veci, s protikladnou dvojčlennosťou, ktorá sa prejavuje v iných zložkách ešte zreteľnejšie. V porovnaní s uvedenými veršami (a to platí o *Veršoch* vôbec), ktoré sám autor považuje za vyšší druh, a tým akosi automaticky zostávajú v nich niektoré prvky z predošlej „vyššej" poézie (hoci vo väčšine ich prekonáva), verše z *Reflexií* sú temer zbavené inverzií „kvôli rýmu" a primykajú sa užšie ku konverzačnej reči. Spomínaná „dvojčlennosť" sa tu prejavuje zas v iných zložkách, napr. protikladným využitím synonym:

(Bonapart) Len nedávno, čo *chodieval*
po hlavách štátov v sláve,
dnes mušky *premenírujú*
po jeho mračnej hlave.

Len nedávno, čo hroby *ryl*
až sám sa octol v hrobe,
a teraz pramizerná moľ
mu v nose dierku *dlobe.*

Len nedávno, čo vešiaval.
Tie *šibenice* zhnili.
A teraz jeho na *klinček*
hrdzavý povesili. (R, 17) (podč. V. T.)

Na základe „vyššieho", vo *Veršoch* ešte cele neprekonaného štýlu možno teda vysvetliť existenciu niektorých tzv. výplnkových rýmov:

Už zrúbal v nudné strnísk tably
cvendžiacej *kosy* tichý *švist,*
tie zlaté polia — podzim prišiel,
a — biely lístok nechcel prísť. (V, 84)

Polia zrúbala *kosa,* nie jej švist. Tak isto stačí povedať „rozvili sa ruže", nie „už rozvil sa i ruží *list*". Tu máme však nový typ „výplnkového rýmu, keď rýmujúce sa slovo jednako dostáva „obsah", a to vďaka kontrastu: *list* ruží — biely lístok (dopis). Podobný prípad s „výplnkovým" rýmom máme vo veršoch:

že neodlietnem pocitom,
čo mám, od Vás, kým žijem, stvrdiť
tou prísahou čo *vôle skvost*
nám putná stuhou ligotavou
obrúčky *z kovu.* (*Verše,* 87)

Obrúčka z kovu (prsteň) putná vôľu (slobodu). No proti *skvostu — prsteňu* cení básnik vyššie *slobodu,* ktorá je až opravdivým skvostom. A tak „skvost" nie je tu iba pre rým, ale je výrazom podčiarkujúcim celkové hodnotenie javov. Skvost perí, perly pohľadov vyskytujú sa i mimo rýmových pozícií.

Spätosť tohto formálneho prvku — *rýmu* — s významovou stavbou básne si

môžme ilustrovať i pri inom postupe — už spomínanom *rámcovaní*. Vo *Veršoch* sme ukázali, ako záver napĺňa obsahom úvodné časti básne. I niektoré z *Reflexií* sú rámcované rovnakými veršami. Okrem toho v básni o Martine — slovenskej Mekke, dve obsahové nite (mäkkosť slovenskej povahy a Martin — centrum Slovenska, kde sa táto vlastnosť najväčšmi prejavuje) zviaže básnik ešte bravúrnym rýmom:

S bolením týmto prišiel som
do našej metropoly,
tej malej, biednej, centrumu
rán, do tej našej *Mekky*.
Biť chcel som, ale prišlo mi
na um, že mám byť *mäkký*. (*Refl.*, 15)

I v úvodných častiach básne boli obe slová použité, no voľne, akoby ponechané v rezerve, až v závere ich autor umiestňuje v rýmové polohy, aby do nich zhrnul, zhustil ideový obsah básne. S podobným postupom by sme sa stretli i u Hviezdoslava, no jeho použitie sleduje iné ciele.

Na citovaných veršoch hodno si ešte povšimnúť pomenovanie Mekky-Martina ako „centrumu rán". O tomto meste sa všeobecne hovorievalo, že jedine v ňom sa možno slovensky pozhovárať a vôbec voľne dýchať. Jesenský sa odvažuje hodnotiť ho úplne opačne a v ďalšej z *Reflexií* uviesť príklad, keď vyhlásení národovci v prítomnosti vládnúceho činiteľa začnú ihneď vravieť maďarsky. Satira, ktorou stíha tieto a podobné rany nášho národného strediska vedie k ďalšiemu preskupovaniu významu v doterajších obrazoch. Ak *hviezdy* vo *Veršoch* zaznamenali len malý významový odchyl v ustálenej obrazovej sfére, v *Reflexiách* sa dostávajú na úroveň homonym k hviezdam na výložkách oficierov (i tu by bolo možno ilustrovať *prípravu* na vyústenie obrazu od prvého nárazu: „Prebleskol chytro Turíc čas jak padajúca *hviezda*" (R, 10) cez synonymá hviezd „svetlo" k opätnému obrazu hviezd, skutočne žiariacich na oblohe a protiobrazu: „svietili hviezdy noci, svietili *hviezdy vojakov* — R, 11) a „hviezdam" na oblohe národného života. Len čo prirovná národných činiteľov k hviezdam, o niečo ďalej oslovuje hviezdy: Vy „hóchštapleri" na nebi, len poďte, poďte dolu" (R, 36). Týmto druhom eufemizmu, použitím irónie v obraze, robí satiru ešte účinnejšou, než priamym pomenovaním predmetu. V základe je to najčastejší Jesenského postup: v rozvíjaní myšlienky nadväzuje už iba na obrazné pomenovanie (nerozvíja súbežne oba plány ako napr. Hviezdoslav): „*Svetu* treba *hračiek*. Nech raz toto *decko* pravdu vraví" (*Verše*, 30); Či mám *ruže* v *lícach* vskutku, či mám v *očiach nezabúdku?* — V *ruže* tie by chceli sadať? v *nezábudke* sladkosť hľadať?" (V, 41). Obvykle pritom sa už nevracia k pôvodnému priamemu pomenovaniu. Nezodieva obraz ako Hviezdoslav, u ktorého tento postup má skoro didaktický ráz. Akoby pomáhal čitateľovi pochopiť prv uvedený obraz, alebo akoby sa obával, že čitateľ už zabudol, čo bolo do obrazu odiate. Ak sa predsa i u Jesenského stretneme niekde s odhaľovaním obrazu, musí nám byť podozrivá jeho funkcia, a tá je veru odlišná! V takom prípade obraz býva detronizovaný a uvedený na posmech. A tento obraz pochádza zvyčajne z repertoáru predchádzajúcej poézie, no stáva sa terčom paródie niekedy aj obraz vlastný. Teda ten istý postup má obsah asi takýto

u Hviezdoslava: *obraz* slúži na vyjadrenie i „vozvýšenie" idey,
„*zoblečenie*" — vysvetlivka s ohľadom na čitateľa;

u Jesenského: *obraz* — zámerná „nabubrelosť" (napr. takto „preháňala staršia poézia),
„*zoblečenie*" — takto vec skutočne vyzerá, a tak je najkrajšia.

O moderných ženách, „pokrokárkach" vraví Jesenský, že „*svetlom* ženy budia, a síce *svetlom kultúry*, nie *lampy olejovej*" (R, 43): „Zoblečenie" ukazuje, čomu by sa žena, podľa autora, mala radšej venovať — olejovej lampe, teda domácnosti — než planému mudrovaniu a osvetárčeniu. Už pri *Veršoch* sme podotkli, že Jesenský na noci si necení krásy prírody, no, v *Našom hrdinovi* ako by pranieroval všetky opisy *nočných dejov*. Stačí si porovnať pasus z *Hájnikovej ženy*, kde sa šťastie, zalietajúce v noci k mladomanželskému páru pripodobňuje slávikovi, a príslušnú stať z *Nášho hrdinu*.

Hviezdoslavov „slávik čaká, kým zaspí celý svet, „len potom nôti v kútku kríčka, *až slasťou slzia noci víčka*".[30]

Vezmime opis noci z *Nášho hrdinu:*

Hej, krásna noc to bola. Moc
tých pekných nocí videli ste.
Nie tak noc sama, ako noc,
pre jasné nebo, hviezdy čisté,
pre mesiac, ktorý nad horou
rozožiarený láskou starou
pohliadol na zem plnou tvárou,
tak túžobne a dychtive,
že v tmavý šat sa zahalila
a aby sa tak nehanbila,
v diaľ utekala stydlive,
až čul si, ako sukňou šuští,
totižto šumel vánok v húšti,
až *zamokla*, čo bežala,
totižto *rosa padala*...
(*Náš hrdina*, 18)[31]

U Hviezdoslava i Jesenského v posledných citovaných veršoch sa obrazne hovorí o padaní rosy. No, kým Hviezdoslav ju i vážne pripisuje pôsobeniu zmetaforizovaného šťastia — slávika (pozri u Hviezdoslava personifikácie a dynamizovanie prírody, kde takmer všetko je schopné činnosti), Jesenského nafúknutý obraz o spotenej bežiacej zemi za noci je hneď rozbitý suchým konštatovaním, že *rosa padala* a tak isto odpoetizúva ostatné javy v noci, lebo jej najväčšou poéziou je fakt, že spia mravní a klebetárski filistri so svojimi polovičkami. Tu máme najostrejšie odsúdenie meštiackeho dňa, hoci vyzdvihovanie noci práve pre jej odtrhnutosť od tejto spoločnosti sme nachádzali i vo *Veršoch*. No, možno zisťovať, ako s vyhraňovaním názorov — obsiahnutých viac či menej úplne už aj v predošlých básňach — mocnie tiež zobrazovacie umenie Jesenského. Na druhej strane — tak, ako nejde o podstatnú premenu náhľadov, ani repertoár obrazov nezaznamenáva veľké rozšírenie a základnejšie preskupovanie. Využívajú sa a zdôrazňujú iba iné, prv nepovšimnuté vlastnosti v starých obrazoch, a to v súvislosti a v súlade s autorovými náhľadmi. Obraz ruže-líca spomínaný už z *Veršov* a vôbec, bežný tróp kvetina-dievčina až v *Našom hrdinovi* dostáva naplnenie, až tu sa veň vlieva Jesenského starší, ale stály názor o postavení a reagovaní ženy v láske. Porovnajme korešpondenciu: „to je nový dôkaz toho, že sa láska (ženy) riadi dľa lásky muža. Ako táto silnie, silnie i láska ženy, ako chladne, chladne i ona, alebo sa dusí, a ako mizne, mizne i láska ženy".[32] — a iný obraz z *Rozpomienok:* „čo žena? Svoju lásku len postaví muža na plameň" (V, 130) — s dodatkom v *Našom hrdinovi* (str. 62):

[30] P. O. Hviezdoslav, *Hájnikova žena*. Citát z vydania SNDK 1956, 62.
[31] J. Jesenský, *Náš hrdina*. Tranoscius 1944.
[32] *JVKS*, 637.

My múdri! Onú božskú chybu
veď azda denne badáme,
že *kvety sa* len vtedy *hýbu,*
keď *odlietame, sadáme*".

Ako vidno, nie obraz je tu nový, ale objavenie nového vzťahu, ktorým starý, voľný obraz získava nový ideový obsah. I tieto obmeny trópov v neskoršej tvorbe predstavujú určitý vyšší typ *rámcovania,* a spolu dosvedčujú vývin autorových náhľadov, odďaľovanie sa od pôvodných piesňových a sentimentálnych lások. Dôkazom toho je i zmenený záver v *Našom hrdinovi* oproti *Rozpomienkam* i zmena osoby, v ktorej sa dej rozpráva. Autor len na niekoľkých miestach prejde do prvej osoby stotožniac sa s hrdinovými zážitkami. Prehodnocujú sa skúsenosti i obrazy vlastné — no celá táto tvorba tvorí výrazný protiklad práve k Hviezdoslavovmu dielu. Tento odklon je viditeľný nielen v ideovej oblasti — i popri niektorých styčných hľadiskách —, prejavuje sa aj v oblasti formy, popri rýme, najciteľnejšie v rytme verša, ako dosvedčujú i mierne výčitky Vajanského a pobúrenejšie u Milkina. Tieto odchýlky hodnotili menovaní kritici ako „poklesky", nevideli v nich zámerné uvoľňovanie básnickej štruktúry v tejto oblasti.

Pritom je možné, že Jesenský vnášal ešte iné prvky do metriky svojho verša, ktoré zostali nepovšimnuté, hoci sa tu prejavuje určitá, dosť jasná tendencia: z „poklesov" proti rytmu veľkú časť tvoria predložky, ktoré v hovorovej reči nie vždy strhávajú prízvuk na seba (teda i v tomto ohľade „scivilnenie" jazyka, ako sme videli pri slovníku), a pomerne ešte väčšie percento obsahujú *predpony.* Ak pripočítame k nim tiež dĺžky, ktoré niekde nahrádzajú prízvuk, dostávame absolútnu väčšinu prípadov narušenia metra a zároveň i stopu, ktorým smerom a s akými prostriedkami chcel Jesenský osviežovať už zautomatizovaný rytmus Hviezdoslavovej poézie. Táto tendencia bola možno len epizódou u samého Jesenského, vývin verša sa ubral iným smerom (sám neskôr v *Našom hrdinovi* opravoval nenáležité prízvuky), no zaujímavá je tu zhoda využitia kvantity namiesto prízvuku s teóriami Milkinovými.

Vcelku vývoj tvárnych prostriedkov u Jesenského nevyznačujú zásadné zmeny ani vo vojnovej a tesne povojnovej tvorbe; k obohateniu obraznosti prichádza až stykom s ruskými modernistami, pričom je temer symbolické, že poslednú báseň z predvojnového obdobia, venovanú *žene* na rozlúčku pred odchodom na front, umiestňuje až — už do novointovanej zbierky *Po búrkach* ako rozlúčku s poéziou vôbec. V skutočnosti však lúči sa iba s poéziou istého svojho obdobia, istej podoby a obsahu, ktorého stelesnením bola: pieseň — láska — žena.

Rozbor niektorých tvárnych prostriedkov Jesenského lyriky pred I. svetovou vojnou naznačuje, že jej prínos nie je natoľko v novej obraznosti, ale v prehodnocovaní, odsviatočňovaní obrazov starších; v súvislosti s tým prichádza k zjednodušovaniu veršovej, vetnej i eufonickej výstavby a ochudobňovaniu rýmov. Posúvanie významu v obrazoch, používaných predošlými básnickými generáciami, vyúsťuje na niektorých miestach v priamu paródiu ich postupov. Rozmanitý postoj k dedičstvu tvárnych prostriedkov nadobúda ideový zmysel (štúrovský a ľudovo-ponáškový verš v cykle *Piesní*) a stáva sa kompozičným činiteľom v jeho prvej knihe *Verše.* Ba, možno ním viesť deliacu čiaru medzi *Veršami* a ostatnou tvorbou knižne nepublikovanou, zväčša satirami, zhrnutými neskôr do *Reflexií.* Popieraním vysokého, rétorického štýlu hviezdoslavovského privádzal verš k bežnej hovorovej reči a pripravil ho pre ďalší vývin.

STANISLAV ŠMATLÁK

POZNÁMKY K VÝVINU SLOVENSKEJ EPICKEJ POÉZIE

III. EPICKÝ PRINCÍP U SAMA CHALUPKU

Prúd romantickej epiky historickej, ktorému sme venovali pozornosť v predchádzajúcej kapitole,[1] reprezentuje v celom slovenskom romantickom básnictve žánrovú líniu najbezprostrednejšie nadväzujúcu na domácu literárnu tradíciu a aj chronologicky vypĺňa najmä počiatočnú fázu novej básnickej epochy. Už toto časové prvenstvo a s ním súvisiaci tradicionalizmus naznačujú, že v tomto prúde sotva bude možné hľadať progresívny typ romantickej epiky alebo jej špecifický umelecký prínos do histórie slovenskej literatúry. Ostatne hovorili sme o tom, že začiatkom štyridsiatych rokov sa žáner epickej poézie historicky dokumentárnej (básnické spracovávanie miestnych povestí) a dejinne ilustratívnej (veršované obrázky z dejín slovanských alebo veľkomoravských) dostal do krízy, z ktorej východisko chceli ukázať Štúrove pokusy o obnovenie „klasického" útvaru hrdinskej epickej básne vo forme zromantizovaného „bohatierskeho spevu". Pravda, tieto pokusy riešili problém epiky buď v rámci tradičného historického žánru, neobohacujúc ho podstatne novými estetickými znakmi (*Matúš z Trenčína*), alebo za cenu toho, že sa v námete formálne historickom vypuklo odhalila oslabená životaschopnosť historizmu ako ideovo-umeleckého princípu veľkej epickej konštrukcie (*Svätoboj*). Štúrove „bohatierske spevy" sa takto nevdojak stali dejinnými svedectvami nemožnosti rozvíjať romantickú epickú poéziu na podklade útvaru „víťazskej básne", zdedeného z klasicistickej literárnej tradície. Básnici štúrovského pokolenia, ktorých dielo predovšetkým vtláča pečať umeleckým úsiliam celej generácie, nevydávajú sa na cestu nasledovania tradičných vzorov, ale hľadajú vlastné riešenia. No je príznačné, že problém epiky ani jeden z nich vo svojom diele obísť nemohol a že otázka epičnosti v ich tvorbe patrí k základným otázkam jej umeleckej špecifity.

1

U Sama Chalupku sa na prvý pohľad zdá, že v jeho poézii ťažko možno hľadať ozajstné úsilie o nový konštruktívny princíp epičnosti. Veď všetky jeho básne, ktoré sa dajú nazvať epickými, tematicky kotvia v histórii a o ňom samom je známe, že sa k svojim námetom približoval so záujmom takmer profesionálneho historika. Dokonca i vydanie svojich *Spevov* vystrojil vysvetlivkami podobne ako Hollý vydania historických eposov. Aj nápadná „jednoduchosť" Chalupkovej

[1] Slovenská literatúra IV, 1957, č. 3.

básnickej formy, jej vykryštalizovanosť do prísnych a súmerných tvarov odjakživa vyvolávala dojem „klasickej" čistoty a oprostenosti. To všetko malo za následok, že sa pre Chalupkovu tvorbu vyhradila funkcia spojovacieho článku medzi starším slohovým typom klasicistickým a novým romantickým.[2]

Pravdaže, ak sa sústredíme na vyhľadávanie podobností medzi Chalupkovou poéziou a klasicizmom, isteže ich nájdeme, no budú to podobnosti veľmi všeobecného rázu a budú sa týkať predovšetkým istej rozumovo-abstrakčnej črty jeho tvorivého procesu. Na druhej strane však už v Chalupkovom pomere k látke, čiže v historizme jeho tvorby, nemožno nevidieť prvky podstatne nové, aké by sme napr. u Hollého márne hľadali. U Chalupku sa tradičný záujem o deje v prísnom slova zmysle historické spája s novým, romantickým záujmom o tradíciu ústneho podania, t. j. so záujmom o deje, ktoré žijú len vo vedomí pospolitého ľudu. Pritom obidve tieto tradície, historická i folklórna, sú u Chalupku na jednej rovine ako látkové zdroje rovnako vierohodné. V komentári k básni *Odboj Kupov* Chalupka pripomína: „Pri spevoch historických varujem sa, nakoľko len možno, aby som proti pravde nehrešil, a spievam pieseň moju »po bylinam, a ne po zamyšleniju«."[3] Zásada pridŕžať sa „pravdy" vedie potom Chalupku k tomu, že napr. vo vysvetlivkách k básni *Mor ho!* citátmi z historických prameňov podkladá i verše, ktoré v kontexte znejú veľmi jasne a presvedčivo, pretože sú nesené pravdivosťou vnútorného pátosu básne. (Ide o verše, resp. výroky „pána mať je neprávosť", „väčšia neprávosť je byť pánom", „človek nad človeka u nás nemá práva", „tá zem hrobom každému vrahovi stane sa" atď.) V tomto postupe ako by sa skrývala akási autorova nedôvera v silu samého básnického slova, ktorá ho núti dodatočne upevňovať pravdivosť tohto slova čisto vonkajšími, vecnými argumentmi, čo by, pravda, svedčilo o istom „racionalistickom" Chalupkovom pomere k poézii vôbec.

Chalupka však rovnakú mieru pravdivosti ako historickým análom pripisuje i ústnemu podaniu. Napr. k básni *Boj pri Jelšave,* zachytávajúcej tiež „dejinnú" udalosť, v poznámke uvádza: „O udalosti, v piesni oslávenej, nemohol som sa nikde dočítať. Čo o nej viem, to viem len z podania ľudu, a zvlášť z úst teplického obyvateľa Ondreja Molnára Paľovie." (*Básnické dielo,* 167; poznámky podobného rázu sú aj pri básňach *Turčín Poničan, Likavský väzeň* a inde.) Teda ústne podanie je tu dostatočným kritériom pre historickú „pravdivosť" básne. Ba stane sa i to, že Chalupka dá prednosť ľudovej tradícii pred historickými prameňmi. Napr. k povesti *Muráň* uvádza, že ju spracoval podľa podania „prostonárodného historika" Ondreja Molnára, no v ďalšom komentári dopĺňa charakter hrdinu povesti Vešelína novými, pramenne historickými črtami. V Chalupkovom básnickom texte vystupuje Vešelín ako mravne kladný charakter, v komentári však autor pociťuje potrebu dodať, že takým bol len v čase, keď sa odohrával zobrazený dej povesti. Potom vraj Vešelín zbohatol, „zbujnel a slávu svoju mnohými skrivodlivými a násilnými činmi pošpinil" (*Básnické dielo,* 169).

---

[2] Porov. napr. výrok Štefana Krčméryho, že Chalupkova poézia je „rovnováhou medzi Hollým a Kráľom. Jeho básnický vid je mostom medzi oboma". *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry I,* Martin 1943, 137. Podobný názor o Chalupkovi nájdeme aj v knihe Viktora Kochola *Poézia štúrovcov,* Bratislava 1955, 50: „Hoci jeho poézia je nesporne nová a strohému klasicizmu vzdialená... jeho tvorba je výsledkom pozorného historického a etnografického štúdia, čím pripomína skôr »racionalistický« pátos klasicizmu ako bezprostrednú »romantickú« inšpiráciu."

[3] Citáty z Chalupku uvádzame podľa vydania jeho *Básnického diela,* ktoré pripravil Karol Rosenbaum. Matica slovenská, Martin 1952.

Chalupka cítil omedzenú „pravdivosť" svojej povesti, no predsa sa nezriekol básnického spracovania tohto námetu, žijúceho v pamäti pospolitého ľudu.

Inak sa zachoval Chalupka k predlohe básne *Starý väzeň.* Aj tu išlo o predlohu folklórneho pôvodu.[4] Jej prvotnú verziu uverejnil Chalupka r. 1858 v Časopise Musea království českého a uviedol ju aj v komentári k *Spevom.* Obidva tieto texty sú zhodné a sú len pasívnym reprodukovaním toho, čo rozprávala ona Umrlolehoťanka. No vo vlastnom básnickom spracovaní povesti (publikovanom v Lipe I, 1860, a potom v *Spevoch*) obohacuje Chalupka predlohu podstatne novým ideovým prvkom: motívom zrady na národe. V pôvodnej folklórnej verzii je starý väzeň trestaný za to, že pobil svoju rodinu z pomsty nad zmárnením jeho milej. Chalupkovo spracovanie zasadzuje príbeh do konkrétnych historických súvislostí, do doby boja Veľkej Moravy s Maďarmi: starý väzeň v pomste nad zmárnením milej sa pridá k Maďarom, pomocou nich pobije svoju rodinu a za toto je strestaný víťazným kráľom veľkomoravským. Motívom zrady na národe v záujme ukojenia osobnej vášne pridáva Chalupka povesti ideový prvok, ktorý folklórna predloha prirodzene nemohla mať.

I z niekoľkých príkladov Chalupkovho pomeru k predlohám jeho básní vysvitá, že zásadu historickej „pravdivosti" netreba uňho chápať doslovne ako nejaké mechanické prepisovanie historických faktov do básnického textu. Už to, že si Chalupka z viacerých námetových možností vyberá, že niekedy dáva prednosť motivickým prvkom z ústnej tradície pred faktami pramennými a že do svojich predlôh vnáša celkom nové momenty, vydáva dostatočné svedectvo o jeho samostatnej tvorivej aktivite v oblasti „historických" spevov. Idea, ktorou je táto aktivita nesená, prejavuje sa vo sfére epičnosti Chalupkovej poézie predovšetkým v novom poňatí epického hrdinu. Antická veršovaná epika kanonizovala typ hrdinu nielen mimoriadnych osobných kvalít, ale aj mimoriadneho, polobožského pôvodu a výnimočného spoločenského postavenia (Achilles, Eneas atď.). I v novovekej rytierskej epike mohol byť hrdinom iba človek vznešeného rodu alebo sám panovník. Toto kánonické poňatie epického hrdinu prevzala i klasicistická epika Jána Hollého (Svätopluk, Metod, Sláv) a úplne ho rešpektoval i žáner historickej epiky romantickej (Braxatorisov Oleg, Škultétyho Dimitrij, Hurbanov Mojmír a Svätopluk, Štúrov Svätoboj i Matúš Čák). Samo Chalupka nejde v šľapajách tejto tradície. Už svojimi básňami z polovice štyridsiatych rokov, najmä *Jánošíkovou náumkou* z r. 1846 (známou potom ako *Likavský väzeň*), rozširuje štrbinu, ktorú zanechali po sebe dve jánošíkovské básne mladého Šafárika, a celá neskoršia Chalupkova básnická tvorba je totálnym prielomom do tradičného poňatia epického hrdinu historického. Z bezmennej masy sa u Chalupku na prvý plán epickej osnovy básne pozdvihne nielen Jánošík, ale napr. i prostý bojovník za pravdu a právo Branko, brezniansky silák Bombura alebo dokonca i ničím nevynikajúca, ale vo svojom utrpení a láske monumentálna postava starkej v *Turčínovi Poničanovi* — a toto sú epickí hrdinovia naskrze noví, pretože demokratickí. V iných básňach zas namiesto jedného hrdinu vystupuje celý hrdinský kolektív (družina poslov v *Mor ho!,* alebo družina junákov v *Kráľohoľskej*), ktorý dostáva všetky znaky jednotného epického subjektu básne. A na-

[4] V poznámkach k *Spevom* Chalupka o nej píše: „Počul som túto krásnu povesť v Gemeri, v Chyžnom, od jednej Umrlolehoťanky. Prespevovala ju recitatívom, pri častom opakovaní jednotlivých veršov, asi tak, ako naše Rusky na Horehroní svoje prostonárodné poviedky prednášajú, v ktorých rým málokedy sa ozve, ale rytmus nachodí sa v nich znamenitý." *Básnické dielo,* 164.

pokon ešte v iných básňach hrdina pôsobí anonymne, nedostáva meno (napr. *Junák, Kozák*), ba ani vtedy nie, ak ide o kráľa (v *Odboji Kupovom*). Všetky tieto momenty pospolu jasne naznačujú, že v Chalupkovom poňatí hrdinu nejde len o novosť jednotlivých motivických prvkov, ale o celý nový epický systém. Chalupkov ideový demokratizmus hľadá priliehavý výraz vo sfére umeleckého zobrazovania, v oblasti nového epična, a nachádza ho v zásadne novom, *kolektivistickom* poňatí epického hrdinu.

To, pravda, neznamená, že by Chalupkov hrdina bol menej určitý, charakterove menej výrazný ako hrdina tradičného „klasického" typu. Nemožno to povedať o jeho konkrétnych ľudových postavách (napr. *Branko, Likavský väzeň*), ale nedá sa to tvrdiť ani o jeho hrdinovi vyslovene kolektívnom, napr. o družine slovanských poslov v *Mor ho!* Túto družinu charakterizuje totiž Chalupka tak, ako by išlo o jeden subjekt, nespomína žiaden znak, ktorým by sa jednotliví členovia družiny navzájom odlišovali, ale vyzdvihuje iba to, čo majú všetci spoločné. (Napr. „Sú to cudzí víťazi; každý v jasnej zbroji... Pobelavô kaderia šije im otáča... oni čelom nebijú..." atď.) Dokonca aj ich príhovor rímskemu cisárovi je podaný ako hromadný, sborový prednes; prednášajú ho všetci, no ako jeden muž: „A smelými sa jemu primlúvajú slovy: Národ slovenský... kroz nás ti, slávny cáre! svoj pozdrav prináša..." Po takejto príprave aj scéna vrcholného dramatického napätia básne vyznieva celkom prirodzene ako akcia jedného epického subjektu, čo sa vo sfére jazykovo-štylistickej prejaví absolútnou prevahou gramatickej kategórie singuláru nad plurálom:

Hriema pyšný cár, hriema zo stolca zlatého,
lenže *Slovan nejde sa* ľakať pýchy jeho.
Hoj, *rozovrela tá krv slovanská* divoko,
a *junák* ti cárovi *pozrel okom* v oko;
a *z oka* ti *mu* božia *zablysla sa strela,*
ruka sa napružila a na zbroj *udrela;*
a *jedným* veľkým *citom* srdcia im zahrali
a *jeden* strašný *ohlas* ústa im vydali:
„Mor ho!" *kríkla družina* slovanská odrazu
a *meč zasvietil* v pästi každému *víťazu:*
„Mor ho!" *kríkla* a razom na cára *sa metá:*
to ti na rímsku pýchu slovanská odveta. —

Jediný nenápadný prechod zo singuláru do plurálu (srdcia im zahrali) má v tejto pasáži za úlohu udržať u čitateľa vedomie, že ide o kolektívneho hrdinu, že za singulárnym číslom treba vidieť jednotnosť v pluralite. A ten istý cieľ sleduje i Chalupkovo veľmi časté pomenovanie epického hrdinu v *Mor ho!* hromadným podstatným menom (napr. „Zúril boj a *našina* stala si dokola") alebo použitím synekdochy („Lež *Slovan* nečítava vrahov na bojišti", „A môj *Slovan* ešte raz bystré hodil zraky"), ktorú v nejednom prípade rozvádza do obrazu dynamickej bojovej akcie tohto hrdinu:

A sláva zašlých vekov *junáka* oviala,
a duša jeho svätým ohňom splápolala,
a meč v jeho pravici strašnejšie sa zvíja,
bleskom blýska na vraha, hromom ho zabíja.
Praštia zlomené raty, bité štíty zvonia
a pyšné prilby rímske do prachu sa ronia.

Na tom istom princípe zlievania singularity a plurality je založená aj výstavba bojových motívov u Chalupku. Novosť tejto konštrukcie vynikne najmä v porovnaní s konštrukciou podobných motívov v Hollého eposoch. Bojového ruchu je rovnako veľa u Chalupku ako u Hollého, básnické zachytenie tohto ruchu je však u oboch nápadne odlišné. V Hollého poňatí je vojsko súbor bojovníkov-jednotlivcov, ktorých autor pozná i podľa mena a ktorým na čele stojí jednotlivec najvynikajúcejší, titulný hrdina eposu. Preto sa u Hollého opis bojového stretnutia dvoch nepriateľských vojsk rozkladá na rad osobných potýčiek a súbojov, ktorých reťaz sa zakončí rozhodujúcim súbojom medzi vodcami. Klasickým je v tomto ohľade opísanie rozhodujúceho boja medzi Nemcami a Slovákmi v poslednom speve *Svatopluka.* Hollý podá najprv celkový vzhľad vojska, potom nakopí sluchové a zrakové dojmy, naznačujúc nimi začiatok bitky i jej neľútostnosť, až napokon prechádza k vypichovaniu jednotlivostí a vyseknutých detailov. Všetko robí s patričnou epickou šírkou, s pozastavovaním sa na podrobnostiach, ako by sám bol „uprostred" bitky, a s kanonizovanou klasickou objektívnosťou:[5]

V tom do seba vbehnú; ostrími na konci jaseňmi
Ze všeckéj sa vládi kolú, a ťesákami rúbú;
Vraždi na vraždi množá; i krvú zem zhusta zaliča.

První ze všeckích na hrubého sa Ditricha Medňan
Rozháňá, a dlhú do pravéj nohi ščápinu mikňe;
Nad koľenom tehdáž zlomené zapraščalo sťehno:
On sa hneď kácá, a na zem doľe ustami buchňe.
Ohromní veľkého Maloň Rudberta, Adelfat
Balšu, Kochan Markolfa, Girald Mohuráda, Božislav
Erchenfrída, Vitold Ňezamisla a Kolboja zrážá;
Sám však padňe tedáž zvaľen ostrím Ňeplacha šípem.
Atď.

Podobný výpočet sa opakuje ešte viac ráz, striedajúc sa s povzbudivými výzvami vodcov i jednotlivých bojujúcich. Opis potom vyústi do súboja Britvalda so Svätoplukom a porážkou Britvalda končí nielen opis bitky, ale aj dej celého eposu, bez akéhokoľvek epilógu alebo „ideového" dodatku. Hollý pritom neznevažuje porazeného nepriateľa, ba s akousi veľkorysosťou uznáva jeho bojové kvality. Keď Britvald padá, zrazený tesákom Svätopluka, jeho pád prirovná Hollý k pádu niečoho ozrutného, grandiózneho, čo i v smrti musí vzbudzovať rešpekt:

On sa tedáž kácá a na zem doľe údami buchňe,
Jak bi hrubí neb dub, neb ohromná padnula sosňa,
Čo dva tisíce rokov na tatranskích rostla pahorkoch:
Tak veľkí na rizém rozprestren písku, a sem tam
Rozťáhlí množšú zaujímá úhora částku.
Krv tehdáž doťeká; i v tom duša údi opustí,
A spaňilé večná pozavírá mrákota svetla.

Chalupka porušuje predovšetkým klasickú „objektivitu" v opisovaní bojových scén. V *Odboji Kupovom* napr. tiež dochádza k súboju medzi Kupom a „kráľom

[5] Citujeme z vydania *Svatopluka* v *Spisoch Jána Hollého III,* Trnava 1950. (Vydanie pripravil Jozef Ambruš.)

Slovákov", no v Chalupkovom podaní je aktívny iba kladný hrdina, Kupa figuruje len ako pasívny predmet tejto aktivity: pri prvom nápore kráľa odpadne Kupovi „turoň zo šišaka", pri druhom mu prasknú na broni tri kruhy a pri treťom už „hlava Kupova z väzov na zem letí". Autorovu zainteresovanosť vidno i na opise súboja Bomburu s kuruckým bojovníkom-Maďarom. Tu je síce vyrovnanosť síl na obidvoch stranách (súboj je dlho nerozhodný), no výsledok dostáva v Chalupkovom podaní priamy ideový význam: keď kuruc pyšne vyzve Bomburu, aby sa vzdal, lebo i tak „Slovák Maďarovi nikdy neodolá", Bombura skromne odvetí „bude ako Boh dá" — a vzápätí zráža Maďara. Jeho porážka sa takto stala bezprostredným trestom za vyvyšovanie sa, za neoprávnenú pýchu, čo je vyslovené v závere básne priamo ako idea celého príbehu:

A tak to bývalo, i tak bude bývať:
budú sa pokorní na pád pyšných dívať.
Nepravých neprávosť uvalí do skazy,
lež pravda — hoj, pravda! — tá iste zvíťazí.

V obidvoch týchto prípadoch Chalupka prehodnocuje tradičný charakter jednotlivých, epizodických bojových motívov. Novú podobu však nadobúda uňho motív boja vôbec, ako jeden zo základných prvkov výstavby epickej témy. V Hollého eposoch bola konštrukcia tohto motívu založená na o p i s e, na epickom rozprávaní, následkom čoho i tie najdramatickejšie bojové scény pôsobia tu staticky, ako retardácia deja. Naproti tomu stavebným princípom Chalupkovho bojového motívu je b á s n i c k ý o b r a z (metafora a personifikácia), plný dynamiky, ktorý má schopnosť stať sa skratkovitým vyjadrením dejovej akcie. Tak je to napr. v básni *Starý väzeň:*

Stal sa hriech; — lež zápäť
za ním prišla kára:
ako vichor kráľ náš
udrel na Maďara;
a jak plevy rozbil
divé jeho pluky:
a mňa vydal Pán Boh
kráľovi do ruky.

Ak je v tomto prípade celá bojová akcia skondenzovaná do básnického obrazu víchra, v iných básňach tú istú funkciu majú obrazy *búrky, hromu, prívalu, mrákavy,* okolo ktorých sú sústredené Chalupkove nanajvýš stručné „opisy" bojových scén a udalostí. Aby sme ukázali, že ide o skutočne systematický prvok Chalupkovej poetiky, uvedieme viacero príkladov rovnakej konštrukcie tohto motívu:

Zdvihla sa bola
búrka od východu,
prihučala na zem
slovenského rodu. (*Starý väzeň*)

A od Mutna *tmavá*
valí sa mrákava,
a v tej mrákave sa
na kríž poblyskáva (...)
A tá moja Slovač
ako ľúta búrka
hodila sa nadol
a padla na Turka.
(*Boj pri Jelšave*)

A pole čierna *mrákava zastrela,*
a z tej mrákavy hromom bijú delá,
a strašlivý *príval* gúľ na pluky *sa valí* ... (*Všeslav*)

A Čudín *rúti sa ako* z Tatry *riava,*
keď o jarnej búri nadol sa metáva:
ale Slovák stromí ako pevné bralia;
prúdy naň sa rútia, ale ho nezvalia.

(*Odboj Kupov*)

Posledným úryvkom dokumentoval Viktor Kochol svoj zaujímavý postreh o ideovej funkčnosti motívov pohybu v Chalupkovej poézii (*Poézia štúrovcov,* 74—75): že totiž Chalupka pohyb rezervuje zjavom ideove negatívnym („Čudín rúti sa"), nehybnosť zjavom ideove pozitívnym („Slovák stromí"). Platnosť tohto postrehu možno z hľadiska konštrukcie ostatných bojových motívov rozšíriť aj priamo na kompozičnú stránku Chalupkových básní. Všetky Chalupkove bojové motívy sú totiž založené na básnickom obraze prudkého pohybu, ktorého následkom je náhla zmena predchádzajúceho stavu a nastolenie novej situácie. Na pozadí figurálnosti a statičnosti Chalupkovej básnickej štylistiky stávajú sa tieto motívy vlastnými nositeľmi dejového pohybu, čiže základnými prvkami výstavby deja Chalupkových básní. „Antinómia pohybu a nehybnosti", ktorej pôsobnosť Kochol vymedzil iba na ideologickú schému protikladu záporu a kladu, má u Chalupku zároveň i funkciu stavebného princípu: stáva sa podstatným tvárnym príznakom epičnosti Chalupkovej poézie. Ona spôsobuje, že i pri prevahe „statických" jazykových elementov v básnickom vyjadrovaní (napr. prevaha menných prvkov nad slovesnými, hojnosť významových derivácií od slovesa „stáť", častá menná reduplikácia), i pri figurálnom charaktere obrazového inventára (napr. záľuba vo vertikálnom zoskupovaní predmetov a javov),[6] ba i pri obsiahlych monologických partiách pôsobia Chalupkove básne dojmom útvaru, plného vnútornej dynamiky, kde dej nestojí na jednom mieste. Spôsobujú to práve motívy prudkého pohybu pri bojových scénach, či skôr situáciách, ktoré prinášajú ráznu zmenu situácie (pozri napr. prvý úryvok z básne *Starý väzeň,* citovaný vyššie) a posunujú dej nie krokom, ale skokom k jeho zavŕšeniu. Ideál rozvíjania deja skokom mal Chalupka ostatne na mysli už v samých začiatkoch svojej literárnej činnosti, ako o tom hovorí v jednom liste Alexandrovi Vrchovskému (zo 6. 8. 1839), kde uvažuje o užitočnosti štúdia slovanskej prostonárodnej epiky: „S větším prospěchem může pěvec slovanský ducha svého na serbských pesmách vzdělávati, ať se jen chrání oné roztažitosti ve vypravování, kterou se píseň serbská řeckému eposu přibližuje. *Náš národ, zdá se mi, miluje to, když se děj čerstvěji, bystřeji, lyričněji pohybuje.*"[7] Chalupka takýto bystrý dejový spád dosiahol originálnym, len jemu vlastným kontrastným spojením štýlových prvkov „statického" charakteru s dejovými motívmi prudkého pohybu, čiže — povedané všeobecne — kompozičným princípom založeným na antinómii pohybu a nehybnosti.

Sám Chalupka, ako hovorí citát z jeho listu A. Vrchovskému, pokladal tento stavebný princíp za príbuzný lyrickému spôsobu básnenia. Je to pochopiteľné, lebo pri Chalupkovom spôsobe rozvíjania epického námetu práve v najdramatickejších momentoch rozprávací (deskripčný) postup prenechá miesto obraznému básnickému vyjadreniu, ktoré v skratke zachytí zmenu v situácii i z nej plynúce nové dejové dôsledky. Preto sa Chalupkov sujet nikdy nerozlieva do

[6] S podrobným dokladovým materiálom analyzuje túto stránku Chalupkovej poézie Viktor Kochol v práci *Poézia štúrovcov,* 55—85.

[7] Slovenské pohľady XXXI, 1911, 379. — Podč. St. Š.

šírky, preto smeruje k u d a l o s t i ako k epickému centru básne, a nie k vytváraniu súvislej dejovej línie (napr. vrhnutie sa slovanských poslov na cisárovu družinu v *Mor ho!*, Brankova zrážka s prenasledovateľmi, súboj kráľa s Kupom a pod.). Pravda, jedna udalosť je pomerne slabý základ pre vytvorenie väčšej epickej koncepcie v „klasickom" zmysle, a tak otázka druhovej charakteristiky Chalupkových „spevov" je vždy aktuálna.

2

Určiť presnú hraničnú čiaru medzi sférou lyrična a epična v Chalupkovej poézii je naozaj ťažko. U Chalupku sa totiž aj v čisto lyrických básňach stretávame s určitými epizujúcimi postupmi, najčastejšie s deskripciou, ktorá akoby zobjektívňuje lyrický, subjektívny vzťah k téme. Všimnime si to napr. na básni *Kráľohoľská*. Jej jadrom je citovo apelatívny výrok básnika, vyslovený poslednou strofou:

Do zbroje! Kto si syn
svojho rodu hodný:
Abože mi zahyň,
abo buď slobodný.

K tomuto vyslovene lyrickému jadru básne dochádza sa však organizovaním určitých epických prvkov, t. j. situačných motívov. Chalupka začína obrazom vatry na Kráľovej holi, okolo ktorej sedí „dvanásť hôrnych detí". Potom pokračuje opisom ich zovňajška, od ktorého bez prípravy prejde k motívu mrakov nad Kráľovou hoľou a pomocou paralelizmu k charakteristike neutešeného položenia národa. Odtiaľ sa opäť bez prechodu vráti k prírodnému motívu búrky nad Kráľovou hoľou a paralelne s ním uvedie motív junákov, stojacich teraz už pod Kráľovou hoľou v „jasných šíkoch" pripravených do boja. Zatým hneď nasleduje zovšeobecňujúca výzva ako zavŕšenie básne. Vidíme teda, že hoci ide o lyrickú báseň, ktorá nemá deja, jej kompozícia je predsa postavená na akomsi lyrickom „sujete", na logickom slede a na zmene (či vývine) podobných lyrických motívov. (Tak sú stavané aj iné Chalupkove lyrické básne, napr. *Sen, Zrada, Vojin na úmore* atď.)

No na druhej strane v básňach na prvý pohľad epických vedľa dejového centra vytvára sa u Chalupku ešte jeden stred, v podstate lyrického, emotívneho charakteru. Rozvíjanie témy v týchto básňach nesmeruje totiž iba k epickému jadru, k vrcholnej udalosti, ale zároveň aj k ústrednému v ý r o k u, ktorý je akýmsi zhodnotením epickej stránky básne a formulovaním jej hlavnej idey. Uvedieme opäť viacero príkladov na tento kompozičný postup z básní zjavne epického charakteru:

Hoj, mor ho! detvo môjho rodu,
kto kradmou rukou siahne na tvoju slobodu:
A čo i tam dušu dáš v tom boji divokom:
mor ty len, a voľ nebyť, ako byť otrokom. — (*Mor ho!*)

Žiť — aby verne žil
každý svojmu rodu:
mrieť — aby z ďaky mrel
za jeho slobodu. (*Starý väzeň*)

A pyšní — tí padnú! — bodaj popadali,
a to tým pod nohy, po ktorých šliapali. (*Odboj Kupov*)

Pravde žil som, krivdu bil som,
verne národ môj ľúbil som:
to jediná moja vina
a okrem tej žiadna iná. (*Branko*)

„Na ti, môj Bože, na v obeť krv moju,
len posväť bratov, posväť už k pokoju!" (*Všeslav*)

Beda ale zlému, beda jeho duši,
kto dobrému ľudu pravdu jeho ruší. (*Junák*)

Podobné úryvky by sme mohli uvádzať takmer z každej básne Chalupkových *Spevov*. Vidíme, že niekedy tieto úryvky majú epickú motiváciu, že ich prednáša hrdina deja, inokedy však treba ich pripísať samému básnikovi, ktorý nimi vstupuje do básne ako bezprostredný účastník a zhodnocovateľ toho, čo sa pred nami odohralo. Pre druhovú charakteristiku Chalupkovej poézie táto bezprostredná autorova účasť na epickom dianí nie je ľahostajná. Klasický epický rozprávač v úvode síce priamo vyslovil predmet svojej básne a požiadal múzu o pomoc, no potom sa stiahol do úzadia, aby nie jeho osoba, ale iba rozprávané deje zaujali pozornosť poslucháčov. Chalupka nie je typ takéhoto objektivistického rozprávača. Ukázalo sa to už na jeho konštrukcii bojových motívov v porovnaní s podobnými motívmi u Jána Hollého, a svedčí o tom i jeho ustavične zdôrazňovaná prítomnosť napr. v básni *Mor ho!* Tu až päť ráz vystúpi s priamym oslovením dejstvujúcich postáv, a to s povzbudivou výzvou k vlastným a s výsmešnou hanou na nepriateľa. Tým sa stalo, že celých trinásť percent z celkového počtu veršov básne vypĺňuje formálne priama reč autora a že sa takto sám básnik nevdojak štylizuje do pózy „epickej" postavy.

Niečo podobného je aj v *Brankovi*. Báseň je v podstate hrdinovým monológom, no tento monológ je vyvolaný dvoma opakovanými otázkami básnika („Prečože to, Branko, prečo: či si im zavinil niečo?"; „Hojže, Branko! nože ty mne — nože povedz mi úprimne..."), ktorý okrem toho ešte raz priamo osloví Branka („Bude ti tam, Branko, beda..."). I tu sa teda autor stáva bezprostredným, a najmä aktívnym partnerom svojho epického hrdinu. Text, ktorý ostal mimo priamych rečí týchto dvoch konkrétnych postáv básne (Branka a básnika) je už iba textom výplnkovým: tri razy sa v ňom opakuje dekoratívny motív zvonov a raz sa stručne oznámi Brankova porážka v boji s presilou nepriateľov. Bolo by preto treba trochu modifikovať Krčméryho charakteristiku Branka ako samotára prenasledovaného a nevinne stíhaného (*Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry I*, 140), a to pripomienkou, že podľa námetovej kostry básne je Branko síce naozaj samotár, no v Chalupkovom básnickom podaní dostáva jeho samotársky údel súcitného spoločníka v osobe samého autora, ktorý svoju spoluúčasť s epickým hrdinom neváha zdôrazniť aj čisto formálnymi básnickými postupmi.

Zdôraznená prítomnosť básnika v dianí básne úzko súvisí s tým, čo sme nazvali vytváraním druhého, lyrického centra v Chalupkových epických spevoch. Obidva tieto znaky sú súčasťou jednej generálnej tendencie Chalupkovej poézie (z hľadiska jej druhového charakteru), ktorou je úsilie vytvoriť nový systém

básnických postupov, rovnako vhodný na stvárnenie lyrických, ako i epických námetov. Chalupkovo epizovanie lyrických tém a lyrizovanie epických námetov je prejavom tejto tendencie, ktorá však musí mať i nejakú podstatnú a v rámci Chalupkovej poézie všeobecne platnú estetickú formu. Krčméry pokladal za estetickú podstatu Chalupkových básní monológ (*Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry I*, 140), a vskutku, toto je najvšeobecnejšia básnická forma, na ktorú možno redukovať veľkú časť Chalupkových skladieb. Monológom je lyrická báseň *Zrada*, podobne ako lyrická báseň *Sen*, monológom je *Valibuk*, *Kozák*, *Vojin na úmore*, *Vojenská* („Trúby trúbia: kráľ nás volá"), vnútorným monológom (reflexiou) je *Likavský väzeň* a monológmi sú i také výrazné epické básne ako *Branko* a *Starý väzeň*.[8] Čo však plynie z monologičnosti Chalupkovej poézie pre jej druhovú charakteristiku? Predovšetkým možnosť voľného zamieňania aspektu lyričnosti a epičnosti: lyrická téma (citový zážitok), podaný napr. ako monológ dievčaťa (*Zrada*), vysúva do popredia udalosť, na ktorú sa tento zážitok viaže, a už tým preniká do stavby lyrickej básne zrejmý epický prvok. Naproti tomu epický námet (príbeh, udalosť), podaný ako monológ hrdinu (*Branko*) dostáva charakteristický príznak osobného zážitku, v čom zas možno vidieť východisko pre lyrizáciu príbehu. Chalupkov monológ je teda vhodným formovým podkladom, na ktorom sa môžu otupovať hrany ostrých druhových rozdielov medzi epickým a lyrickým básnením, v čom akiste bola básnikovi vzorom prostonárodná poézia.[9] A ďalej, monológ ako forma priamej osobnej reprodukcie bol u Chalupku aj výrazným formálnym popretím klasickej rozprávačskej objektivity a jedným z prostriedkov romantickej subjektivizácie epiky.

Monologičnosť sa u Chalupku prirodzene nevyskytuje iba v čistej forme (celá báseň ako monológ), ale jej prvky sú v podobe rozličných prejavov, výziev, hesiel roztrúsené takmer po všetkých básňach. Je naozaj pozoruhodné, že z tohto pomerne veľkého množstva priamych rečí nikdy nevzniká skutočný dialóg, že vždy ide len o viac-menej samostatné jazykové prejavy. Je známe, že dialóg môže vzniknúť len tam, kde sa v priamych rečiach prelínajú dva významové kontexty na pozadí spoločného dorozumievacieho kódu. V *Mor ho!* na štyridsaťveršový prejav slovanských poslov odpovie rímsky cisár šestnásťveršovým preslovom, no obidva prejavy nielen pre svoju pomernú rozsiahlosť, ale najmä preto, že nemajú spoločnú dorozumievaciu platformu, nestanú sa východiskom dialógu: namiesto ďalšieho rozhovoru vznikne z nich boj na život a na smrť. (Podobne je to aj s prejavmi postáv v *Bomburovi*.) Preto rozmanité prehovory, poväčšine apelatívneho, citovo expresívneho významu, iba podčiarkujú subjektivizovaný charakter Chalupkovej básnickej reprodukcie a sú jedným z prostriedkov zastierania jej epickej „objektívnosti".

[8] O tejto básni hovorí Štefan Krčméry: „Dlhým, dlžizným monologom je i Starý väzeň. Ak nájdeš v ňom dialog, je len zdanlivý. Sú slová podhodené tam, kde monolog viazol, je rozhovor menej než imaginárny, je rozhovor katechizmový, kde otázky a odpovede z jednej duše plynú." *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry I*, 140. To isté platí aj o monologičnosti *Branka*.

[9] Porov. napr. Štúrovu charakteristiku ľudovej poézie z hľadiska prelínania lyrických a epických elementov: „... vo veľmi mnohých piesňach lyrických city spevcove pripojené sú k udalostiam, ku snadnejšiemu a názornejšiemu vysloveniu citov tam uvedených... Epika zabehúva navzájom na pole lyriky, dávajúc nám vidieť vo zvláštnych obsahoch alebo samého spevca alebo osobu dejom rozčúlenú a v tomto rozčúlení vyslovujúcu sa." *O národných povestiach a piesňach plemien slovanských. Dielo Ľudovíta Štúra III*, Bratislava 1955, 222. (Vydanie pripravil Jozef Ambruš.)

3

Ako teraz podľa toho všetkého, čo sme dosiaľ povedali o vnútornej stavbe Chalupkovej poézie, odpovedať na otázku, čím sú Chalupkove „spevy" z hľadiska ich druhového charakteru? Prvá časť odpovede na túto otázku sa dá vtesnať do konštatovania, že Chalupka poprel estetický kánon klasickej epickej objektívnosti, keď pomocou citovo apelatívnych prvkov vytvára vo svojich výpravných básňach i druhé, lyrické centrum. Druhú časť odpovede možno zas formulovať tak, že Chalupka smeruje k takému typu veršovanej epiky, ktorý by svojím duchom i formou najlepšie stelesňoval jeho estetický ideál výpravného básnictva, predstavovaný tvorbou folklórneho spoločenstva. Podstatným príznakom tohto básnického typu je ústny charakter jazykového prejavu, čiže živé osobné prednášanie, lepšie povedané spievanie epického príbehu, neodmysliteľné od postavy ľudového spevca, barda či rapsóda, umelca reprodukčného, ale zároveň i aktívne tvorivého, ktorý svojím prednesom aktualizuje, oživuje to, čo je skryté v básnickom ingéniu celého ľudového kolektívu.[10] A práve takýmto spevcom, pravda, nie anonymne ľudovým, folklórnym, ale do vyššej národnej roviny štylizovaným stal sa Samo Chalupka.

Tu je vhodné pripomenúť si, že Ľudovít Štúr už na základe tých niekoľkých básní, ktoré Chalupka uverejnil v štyridsiatych rokoch, vytušil v ňom básnika, ktorý je schopný uskutočniť syntézu „ľudového" a „umeleckého" živlu v epickej poézii. Prezrádza to zdanlivo nepatrná narážka na Sama Chalupku v Štúrovej kritike básní Branka Radičeviča v Slovenských pohľadoch (1852). Štúr tu vyčíta Radičevičovým epickým básňam najmä dejovú roztrieštenosť, množstvo náhodných, zbytočných, stavebne nemotivovaných fabulačných prvkov a následkom toho nedostatok centrálnej idey, banálny prozaizmus, nedostatok poézie. Vychádza pritom z názoru, že báseň, ak má byť dielom umenia, musí byť organickým celkom, v ktorom má „jedna idea žiariť" a v ktorom každá čiastka musí byť touto ideou ožiarená, čo znamená, že „osnova básne musí byť taká, že všetky jej čiastky tvoria jeden, rozpustiť sa nemôžuci celok, bez hynutia samého celku tohoto".[11] Pre kompozíciu básne z toho potom vyplýva, že „všetky pobočné, s ideou samou básne tuho nespletené, alebo práve čo do nej celkom obojetné okolnosti z jej vyvedenia, ak má byť celok a dielo umelecké, vystať musia; a čo platí o básni napospol, *to výslovne a hlavne platí i o druhu básní bohatierskom alebo epickom.*"[12] Ako príklad básnika, ktorý pochopil toto tajomstvo stavebného princípu opravdivej básne, a najmä básne epickej, uvádza Štúr Sama Chalupku: „I náš národný, žiaľbohu, ustavične len mlčiaci spevec Samo Chalupka rozumie tomu a tak v piesni svojej Jánošíkova náumka začína zaraz s názornou maľbou väzňa junáka, ktorého nám ďalej maľovať ide:

---

[10] Že predstava takéhoto ľudového spevca naozaj bola estetickým ideálom Chalupkovým, dokazuje i jeho úvaha o zviazanosti poézie s nápevom (čo sa uskutočňuje práve vo folklórnej tvorbe), vložená do listu A. Vrchovskému zo 6. 8. 1839: „Veliká jestiť to pro básníka při skládání výhoda, když nápěv předbytuje v mysli jeho. Tam tě zlatý věk pěsnotvorstva, kde se zpěvem básní. City srdce rozplývají se ve zpěv a po zpěvu plynou slova. Odtud ta magická formy lepota, ta organická, s látkou spoluzrozená forma ve výtvorech prostonárodního básníctví, ta hudebnosť slohu jejich." Slovenské pohľady XXXI, 1911, 379—380.

[11] *Dielo Ľudovíta Štúra II.* Bratislava 1956, 320. (Vydanie pripravil J. Ambruš.)

[12] Tamže, 321; podč. St. Š.

Z Likavy zo zámku
junák väzeň hľadí,
či Tatra už kopnie,
či sa háj už mladí atď.,

čo má krásu v sebe nekonečnú." (325) Proti možnej námietke, že veď i v prostonárodnej poézii (epickej) nájdeme niekedy dejovú rozvláčnosť a uvádzanie „nepatrnejších a nepotrebných okolností" (sám tento fakt Štúr pripúšťa), stojí táto argumentácia: „To, čo je v prostonárodnej piesni prvotný, súvislý názor, prirodzený chod rečí a vecí a ku kráse celku prislúcha, prestáva tým byť v speve umeleckom, kde viac-menej úvaha vládnuť má, tak ale, že sa v celku stopy jej nepoznajú." (323—324)

Pripomíname tento Štúrov názor nielen preto, že s ním jasne korešponduje Chalupkova mienka o charaktere dejovej osnovy srbských junáckych spevov (vyslovená v citovanom liste A. Vrchovskému zo 6. 8. 1839), ale predovšetkým preto, že sa v ňom ako v zrkadle zhliada sám stavebný princíp Chalupkovej epiky vôbec. Jeho hlavným znakom je, ako sme videli, prísna koncentrovanosť dejových motívov smerom k centrálnej udalosti ako k epickému jadru básne a zároveň s tým vytváranie paralelného citovo apelatívneho (lyrického) jadra básne v podobe priameho vyslovenia, formulovania onej idey, ktorou sú všetky čiastky básne „ožiarené". Dôsledkom toho potom v umeleckej osnove Chalupkových básní štylistický postup „rozprávania" ustupuje z prvého plánu a prenecháva miesto štylistickým prostriedkom obrazného, symbolického vyjadrenia. Tajomstvo Chalupkovej „epickej skratky" teda nespočíva len v prostom eliminovaní všetkých nepodstatných, pobočných dejových motívov, ktoré by boli z hľadiska jednotiacej idey básne ľahostajné (za čo chválil Chalupku už Ľudovít Štúr), ale aj v spôsobe umeleckej konštrukcie podstatných prvkov epickej výstavby básne. Tradičná klasická „epická šírka", založená na množstve dejových digresií a na deskripčnej detailnosti, je takémuto poňatiu stavebného princípu epickej básne cudzia.[13] V protiklade s ňou pôsobia Chalupkove spevy skôr dojmom akejsi epickej „hĺbky" a či „intenzívnosti" a tento dojem zahrňuje v sebe jednak poznatok o zvýšenej účasti básnikovho subjektu na vytváraní epickej osnovy básne, ale zároveň i presvedčenie, že nie osoba básnika je tu cieľom zobrazenia, lež sám dej a z neho vyplývajúca objektívne platná idea.

Chalupkov spev ostáva teda na platforme epičnosti, ba možno povedať, že na pozadí romantického estetického kánonu túto epičnosť znovu konštituuje, upevňuje. Na dôkaz toho stačí porovnať stavebný princíp Chalupkových básní s konštrukciou napr. Štúrových „bohatierskych spevov" (*Matúš z Trenčína*, ale najmä *Svätoboj*), v ktorých sme videli vývinovú kulmináciu celého žánru tzv. historickej romantickej epiky u nás.[14] Ak u Štúra proces romantickej subjektivizácie tradičného klasického princípu epického dospel tak ďaleko, že v obraze epického hrdinu bolo cítiť zrejmú prítomnosť silných autoštylizačných prvkov a že napr. pri básni Svätoboj skôr ako o „totalite objektov" (heglovsky povedané) dá sa

[13] Básne, v ktorých ešte vidno stopy tohto tradičného poňatia kompozície epického žánru, sú u Chalupku iba výnimkou. Najviac je ním poznačená báseň *Muráň* a sčasti aj *Starý väzeň*, no je zaujímavé, ba príznačné, že pri obidvoch týchto básňach mal Chalupka k dispozícii oveľa konkrétnejšiu, vypracovanejšiu dejovú predlohu ako pri básňach iných, pri ktorých nielen mohol, ale aj musel uplatniť samostatnejší tvorivý postup.

[14] Porov. SL IV, 1957, 324 n.

hovoriť o „totalite subjektu", zatiaľ u Sama Chalupku sa hranica medzi subjektom básnika a objektívnym epickým svetom vždy prísne dodržuje. Lebo i keď svoju existenciu básnik nijako neskrýva, ba naopak, výrazne ju dáva najavo, vždy je to paralelnosť básnika a hrdinu, nikdy nie ich totožnosť, nikdy nie ich prekrývanie sa. A to je v podstate *postoj epický*. Chalupka je takto vlastne jediným opravdivým epikom romantickej generácie, pričom, pravda, na prívlastok „romantickej" kladieme osobitný dôraz: umelecký princíp jeho „spevov" zostáva epickým, ale je romanticky modifikovaný; je neskrývane subjektivizovaný, no iba v záujme výraznejšieho, citovo apelatívnejšieho podania objektívneho, v sebe uzavretého deja alebo udalosti. Na tomto princípe Chalupka vytvoril nový, len jemu vlastný typ hrdinskej epickej básne, pre ktorého druhové označenie možno prijať Františkom Votrubom použitý termín *rapsódia* a pre ktorý platí aj výstižná Votrubova charakteristika: „Chalupka v duchu ľudovej piesne, najmä epickej, usiluje sa tvoriť a dotvárať nové rapsódie zo slovenskej pohnutej minulosti, ktoré by sa obsahom i formou blížili tejto ľudovej forme, ale ktoré by súčasne dvíhali sa ponad ňu v tom, v čom uvedomelý poeta stojí nad ľudovým spevákom hlbším základným poňatím, sústredenejším dejom i umeleckejšou koncepciou."[15]

Chalupka teda dospel k osobitému básnickému tvaru i útvaru v podstate tým spôsobom, že vo svojej poézii sa usiloval spojiť jeden zo základných tradičných ideovo-tematických znakov celej našej obrodeneckej literatúry — národný historizmus — s kategorickou požiadavkou novej romantickej epochy, s orientáciou na folklórnu básnickú tvorbu. Tým Chalupka nielen že *umelecky* prekonal všetku básnickú produkciu, napísanú v žánri historickej epiky od polovice tridsiatych rokov, ale súčasne sa svojskou cestou priblížil k naplneniu estetického ideálu, ktorý pred básnikov jeho generácie stavala i súdobá literárna teória a ktorého podstatu ešte i po rokoch takto pregnantne formuloval napr. Ján Kalinčiak: „Poézia ľudová život i zmysel kriesi, chová, posilňuje a občerstvuje; poézia umelecká život zvelebuje, okrašľuje, vynáša, a národu nie nateraz ... ale naveky, a navždy česť dáva ... Kto obidve spolu spojuje, a kto ich obidve u nás docela spolu spojí: hic erit mihi magnus Apollo."[16]

[15] *Vybrané spisy I*, Bratislava 1954, 186.

[16] *Rozpomienky na Andreja Sládkoviča*, Sokol 1862; citujeme podľa výberu J. Kalinčiak, *O literatúre a o ľuďoch*. Bratislava 1949, 91.

ALOIS BEJBLÍK

HVIEZDOSLAVŮV HAMLET

(Poznámky k Hviezdoslavovu verši)

1

Shakespearovo dílo bylo už dávno starou láskou velikého slovenského básníka, když se někdy v létě 1902[1] pustil do překládání *Hamleta*. Snad to byl Shakespeare, kdo ho v mládí vyvedl z područí maďarské kultury,[2] avšak k myšlence na překlad anglického dramatika ho přivedl Jaroslav Vrchlický. Hviezdoslav o tom píše:

„Zvlášte prekladom Vrchlického mám ďakovať, že som sa oboznámil bližšie s literatúrou francúzskou, italskou etc., a vtedy napadla ma i chuť prekladať do slovenčiny... Tak som došiel i k Shakespearovi."[3]

Tento záznam je, pravda, poměrně pozdní a Vrchlického vliv jen zcela nepřímý. Přece by nám však mohl být dobrým vodítkem k hodnocení representativnosti Hviezdoslavových překladů. Ale o to nám tu nejde.

Také Vrchlický přistoupil k překládání Shakespeara: z jeho pera vyšly *Sonety* a *Venuše a Adonis*, kdežto překlad *Hamleta* se, bohužel, ztratil.[4]

Z rozboru Vrchlického překladu Shakespearových *Sonetů* plyne,[5] že se tu český básník velmi podstatně uchyloval od originálu směrem ke své básnické praxi, a to jak v oblasti představové, tak i v oblasti veršové. Je to přirozené, neboť překlad bývá nejčastěji zároveň výkladem díla, a je-li překladatel současně silnou osobností básnickou, musí jeho osobnost nutně zanechat stopy na textu překladu. Může být proto překlad zvlášť vhodným materiálem pro zkoumání té nebo oné složky básníkova umění.

To, že také Hviezdoslav deformuje text originálu, dosvědčuje Z. Jesenská na básníkově překladu Lermontovova *Démona;* zde se dokonce vyskytuje deformace přímo významová.

Pokud však jde o překlady ze Shakespeara, máme z korespondence dosvědčeno, že Hviezdoslav postupoval zvlášť obezřetně a věrně. A. Kolískovi na př. píše:

„Áno, s opravdovou pietou naproti veľduchu autorovmu choval som sa voči každému slovu, čo z jeho pera vyšlo."

V dopise A. Pražákovi sděluje, že používal několikero překladů a že postupoval od věty k větě, přísně i svědomitě.

Také v cyklu *Prekladajúc Hamleta* se zračí básníkova pieta k originálu, ať už v obrazu básníka jako bázlivého brodiče Oravienky, který co potápěč se spouští v propast oceánu, aby tam alespoň jednou viděl zázraky a divy, jichž

---

[1] B. Haluzický, *Stopami rozpomienok*, Bratislava 1956, 19.
[2] *Hviezdoslav v kritike a spomienkach*, Bratislava 1954, 98.
[3] Ibid., 251.
[4] O. Vočadlo, *Shakespearovy Sonety*, přel. J. Vrchlický, Praha 1954 (úvod, 17).
[5] A. Bejblík, *K Vrchlického překladu Shakespearových sonetů*, ČMF, 1956, 157 n.

množství úžasné tam mořský kadlub živí, nebo v podobě překladatele-střízlíka, který pod orlím křídlem Shakespearovým vylétá na Himalaje umění.

Pouhé srovnání slovenského překladu s anglickým textem nás také přesvědčuje, že se tu zřetelně projevuje, až snad na nevýznamné drobnosti, úsilí po přetlumočení věrném, které chce být právo každému Shakespearovu slovu. Je to mimo jiné partné jak na zrovna úporném dodržování slovních hříček, tak na skutečnosti, že Hviezdoslavův text je podstatně delší než originál.[6] Text prodlužoval Hviezdoslav při překládání zřejmě velmi často. Dosvědčuje to i A. Kostolný na překladech z maďarštiny.[7] Avšak při analytické povaze anglického jazyka a jeho typické jednoslabičnosti rozmnožuje slovní věrnost překladový text zvlášť nápadně.

Naším cílem není však zkoumání estetických premis, s nimiž Hviezdoslav přistupoval k *Hamletovi*, nýbrž naopak, chceme uvažovat o tom, jak se projevuje Hviezdoslavova básnická estetika v překladu, jaksi navzdory originálu.

2

Na první pohled nápadným zjevem na Hviezdoslavově překladu jsou velmi časté inverse slovosledu. Uveďme alespoň dva příklady, které nám ukáží, o jaký typ inversí jde:

...ste kráľovná, vášho muža
ste brata žena...

Nebo:

...Tu písali sme
list Norvégovi, Fortinbrasa to
mladému strýkovi tam...

I z těchto dvou uvedených příkladů, pro něž není v originálu obdoby, a jichž je celý překlad neustálým dokladem, je patrno, že šetřil-li Hviezdoslav do nejzazší míry významovou stránku originálu, zcela zřejmě porušoval stránku formální, t. j. lépe řečeno, vnesl do ní své vlastní slohové rysy, v tomto případě větné inverse. Není pochyby o tom, že důsledkem větných inversí je nápadná významová nepřehlednost, jež ztěžuje vnímání čtenáři, natož pak divadelnímu divákovi, pro kterého je překlad určen.

Větná inverse také typicky poznamenává verš Vrchlického a má tu svou specifickou funkci: zaobalit význam konkrétních pojmů a představ do oparu hudebního, plynulého toku, který se blyští a rozlévá do nesmírné šířky. Takový je typ Vrchlického verše a prozrazuje to ledacos i o zásadním přístupu básníka ke skutečnosti.

Podobně tedy jako Vrchlický hýří i Hviezdoslav větnými inversemi. Jejich smysl může být různý: metrický, hudební, rýmový atd. Avšak v každém případě, jak jsme již řekli, znamenají nepřehlednost a zatemnění významové stránky věty.

---

[6] Myslím, že toto tvrzení obstojí i bez přihlédnutí k cizojazyčným textům, které měl Hviezdoslav při překládání *Hamleta* po ruce. Text, z něhož básník přímo překládal, však není t. č. dostupný (podle laskavého sdělení p. gen. V. K. Vašátka). Rukopisné znění *Hamleta* mi laskavě umožnila prostudovat Matica slovenská.

[7] A. Kostolný, *O Hviezdoslavovej tvorbe*, Bratislava 1939, 218 n.

Sledujme tedy nyní, zda Hviezdoslav, podobně jako Vrchlický, používá k tomu účelu i jiných veršových, větných či slovních prostředků.

Na materiálu překladu Hamleta snadno zjišťujeme, že tomu tak skutečně je. Po stránce formální si na příklad básník pomáhá řadou enjambementů, jimiž ruší výraznou jednolitost verše:

Už batožinu na loď naložili
mi; zdravá buď. — A, sestra, vetry keď
priaznivé zavejú, i nadarí sa
loď príležitá: vše nedriem, lež
daj o vás slýchať.

My necessaries are embark'd: farewell:
And, sister, as the winds give benefit,
And convoy is assistant, do not sleep,
But let me hear from you.

Podobně nakládá i s anaforami, podtrhujícími paralelnost a důraznost veršovou:

.....tú bojovného
tohoto štátu vdovu vladárskou
sme, sťa však so zhyzdenou radosťou, —
toť s okom smavým, s prudkým zaslzeným,
pri plese v pohreb, s kviľbou na svadbe,
tak rovno vážiac rozkoš tu, tam žiaľ, —
za manželku si vzali.

The' imperial jointress of this warlike state,
Have we as 'twere with a defeated joy, —
With one auspicious, and one dropping eye,
With mirth in funeral, and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole, —
Taken to wife.

Odstraní anaforu, ale zruší i analogické a důrazné rozmístění podmětu a předmětu ve verši:

Nie, hlava nie je srdcu príbuznejšou,
ni úslužnejšou ruka ústam.

The head is not more native to the heart,
The hand more instrumental to the mouth.

Úsečnou enumeraci Poloniovu rozmělní v řadu sobě si odpovídajících větných celků:

.....on upadol vám
v zármutok istý; potom v kýsi pôst;
stať v bezsennosti stav kýs'; z toho v onen
kejs' ochablosti...

Fell into a sadness; then into a fast;
Thence to a watch; thence into a weakness;
Thence to a lightness...

Leartův dvojčlenný verš s vyjádřením prostých rozporů jako by vysvětluje a přelévá ovšem přes dva verše:

privčasnú, preto nestálu, i milú,
no netrvácu...

Forward, not permanent, sweet, not lasting...

S takovým pojetím verše zase souvisí, že Hviezdoslav nedbá na jednotky veršové, ohraničené významově silnými slovy, třeba paralelně seskupenými ve dvou za sebou jdoucích verších, jak to bylo v porovnání s originálem vidět na příklad na řádcích: „Nie, hlava nie je srdcu príbuznejšou, / ni úslužnejšou ruka ústam", nýbrž klidně klade na počátek a konec verše slova významově nejslabší, na příklad slabé tvary zájmen:

Mu krížom zastúpim, hoc zahrúzi ma.

I'll cross it, though it blast me. — Stay, illusion!

Je přirozené, že vlivem těchto různých forem „zeslabování" jednotky veršové dochází i k drobným přesunům významovým. Jestliže Hviezdoslav napíše

Každému
žič sluchu, hlasu málokomu však,

neodpovídá to Shakespearovu

Give every men thime ear, but few thy voice

hned v několikerém směru. Předně tu máme veršový přesah; ten se však konec konců musí vyslovit v celku s následujícím řádkem a cesura jde přibližně doprostřed verše. Kolem cesury se shluknou dvě významově sice obyčejně silná substantiva, avšak v tomto případě převážená rozdílem mezi: „every men — but few", vypointovaném i silnou posicí slovesa „give". Důraz je tedy prostě v Hviezdoslavovi — zmírněný ovšem enjambementem a inversí — položen na jiné představy než u Shakespeara.

Všimněme si však ještě alespoň jednoho příkladu, významného pro Hviezdoslavovu versifikaci.

Když Laertes poučuje Ofelii o postavení prince, říká:

.....For on his choice depends
The safety and health of this whole state.

Je sice pravda, že v Shakespearovi už jen poskrovnu nalezneme onu samostatnost veršové jednotky, v níž našel tak pravidelné zalíbení Marlowe. Přece však členil Shakespeare verš dosti často tak, aby výrazná slova položil na jeho začátek a konec, čímž dosahoval jisté výrazové epigramatičnosti. Hviezdoslav naložil s uvedeným příkladem poměrně nečekaným způsobem: Spojku „a" mezi dvěma substantivy umocnil na: „tak — jak i", ale toto zdůraznění hned smazal

jednak inversí zesilujících členů (v normální řeči by bylo: „jak — tak i"), jednak veršovými přesahy a vsunutím substantiva „štát" před určující adjektivum:

.....od jeho voľby
preds' závisí tak bezpečnosť, jak i
dobrobyt štátu celého

Situaci, jak vidno, komplikuje ještě ta skutečnost, že částice „jak — tak" stojí v nepřízvučné posici, kdežto „i" je důraznou částí jambické stopy.

Splývání veršových jednotek a větným inversím odpovídá i jisté zeslabování významů slov. Uvedeme alespoň několik příkladů, aby vysvitlo, oč jde. Nejjednodušší formou tohoto zjevu je vypouštění spojek:

Vám kŕdeľ zohnal drzých tulákov,
za žrádlo, bydlo, súcich k podniku.

Shark'd up a list of lawless resolutes
For food and diet, to some enterprise.

Nebo:

To zdrojom denia nášho, to i hlavnou
príčinou chvatu, hluku v krajine.

The source of this our watch, and the chief head
Of this post-haste and romage in the land.

Totéž platí o vypouštění spojek mezi adjektivy:

Kroj ľahký, bezstarostný...
The light and careless livery...

Táž tendence se jeví dále v zeslabování významu sloves tím, že k jejich bližšímu určení používá básník substantiva. Tak anglické „sweep" překládá „v stret letel", anglické „to express" jako „podal dôkaz", Shakespearovo „cry to be heard" vazbou „kričia o výsluch", sloveso „change" vazbou „deje sa premena" atd.

Na nemnoha místech vypouští slovesný prvek, který je ve slovanských jazycích pilířem věty:

Lež, ľaľaď, ráno, purpurový plášť
na pleciach, tamto východne už chodí
po rose grúňa vysokého.

But, look, the morn in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill.

Nebo:

Príslovie to trochu stuchnuté...

The proverb is something musty...

Hviezdoslav zejména rád nahrazuje sloveso instrumentálem substantiva, které ve tvaru sedmého pádu zní významově velmi slabě:

...tu hroby zívli
vraz naprázdno a mŕtvi v rubášoch
poď! s kvitom tlachom po uliciach kol'.

The graves stood tenantless and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman street.

Instrumentál pak nahrazuje genitivní vazbu substantiv, spojení adjektiva s podstatným jménem i spojení adjektiva se slovesem:

To tam je bôľu zdobnou šatou leda.

These but the trappings and the suits of woe.

...ktor' na ňom prilipla
i pripiekla sa škvarným ulíc palom.

Bak'd and impasted with the parching streets.

...s ľsti odrobinkou...
...with a little shuffling...

Instrumentál nahrazuje i přirovnání:

...v ktorých sprevádzala
chudáka otca môjho mŕtvolu,
Niobou celá v slzách.

With which she follow'd my poor father's body,
Like Niobe, all tears.

Neméně typická je i genitivní vazba dvou substantiv místo konkrétního spojení podstatného jména s adjektivem:

...ó, sudby nevraž.

...O cursed spite.

Nebo:

ta líčba večnosti sa nehodí
pre uši z mäsa, z krvi.

But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood.

Je ještě celá řada dalších znaků, které zřetelně poukazují k deformaci originálu směrem k významovému zeslabování jednotky veršové i výrazové: patří sem na příklad vsouvání adjektiv mezi genitivní vazbu dvou substantiv, inverse předložek, nadbytečné užívání přechodníků atd.

Shrneme-li pak všechny tyto znaky, zjišťujeme, že jsou velmi podobné prostředkům, kterých používal Jaroslav Vrchlický.

A je velmi pravděpodobné, že právě tato veršová technika umožňuje, či, lépe řečeno, je souřadným projevem Hviezdoslavova snadného přelévání básníkových představ, typických odboček a vsuvek a jeho bohatosti, ale někdy i přeplněnosti slovní a výrazové.

3

Přesto však nelze říci, že by významová splývavost a nezřetelnost, stírání veršových jednotek a „znehodnocování" slovních prvků bylo základním charakteristickým znakem Hviezdoslavova verše. Narazili jsme na to ostatně do jisté míry při výkladu řádek „. . . od jeho voľby / preds' závisí tak bezpečnosť, jak i / dobrobyt štátu celého".

V díle Hviezdoslavově se setkáváme se spoustou veršů, v nichž slovní inverse buď nenalezneme vůbec nebo jen poměrně zřídka. Tak je tomu zejména v ohlasech lidových písní. V *Letorostech* jsou na příklad enjambementy odstraněny takřka úplně. Nalézáme v jeho díle celé anaforické pasáže, členění větná, která jsou budováná na antithese a postavena do výrazného rozdělení veršů, atd. Jak tuto skutečnost vysvětlit?

Nebude snad bez užitku, jestliže ještě jednou vezmeme na radu básníkovu korespondenci. V předešlé kapitole jsme vyšli ze zkoumání větných inversí. Vraťme se tedy k tomuto thematu. Básník se o něm několikrát rozepsal v listech Vajanskému:

„. . . že svojstvo?", odpovídá na chválu osobitého slohu, „čo za svojstvo vo vykrúcaní jazyka? v bizarnosti slohu? v krkolomnosti slovosledu? To hľa mám ďakovať maďarskej výchove, požívanej vyšnokubínskym chlapčiskom, z dedinskej školy vyšlým a zavezeným zrovna ta medzi Miškoveckých tőzsgyökeresov; bodaj bych jej bol nikdy neokúsil; to moja kliatba, ležiaca ešte vždy na dávno ináč presvedčenej a dýchajúcej hrudi — to!"

V pozdějším dopise témuž adresátovi píše:

„Kuknul som práve teraz do prednej časti [rozuměj: *Hájnikovy ženy* — A. B.] — i zhrozil som sa nad vadami slovosledu! U paroma! Kedy naučím sa ja správne písať? a či i myslím krivo? — No jedno na ospravedlnenie. Forma verša robila mi hrádze v mnohom; slová siahodlhé, akože to vtesnať do tak krátkeho veršíka? . . ." (LhSb V, 1948, 87.)

Tyto věty, napsané kolem roku 1886, nasvědčují tomu, že alespoň část básníkových inversí vzniká jaksi proti jeho intenci, že básník má záměr přiblížit se normálnímu, hovorovému slovosledu, a snad nebude přehnané tvrzení — usuzujíc podle narážky na maďarisaci — že tato tendence je vedena touhou po lidovosti, národovectví, slovenskosti. Ať už však je ideový podklad tohoto autorova projevu jakýkoliv, ať už je sám jeho postřeh o slovosledu správný nebo ne, máme tu zřejmou motivaci a nápověď toho, proč se veršová praxe Hviezdoslavova různí tak, jak jsme se o tom alespoň v náznaku zmínili. Otázka ovšem nyní je, zda jde skutečně o různou veršovou praxi, určenou na příklad vývojem autora, různými typy veršů (rýmované — nerýmované, jambické — trochejské

atd.) či thematikou básní, nebo zda jde o dvě sice protichůdné tendence, avšak „nabité" a vždy, alespoň latentně obsažené v básníkově vyjadřovací metodě.

Tuto otázku nemůžeme zde přirozeně řešit v celém komplexu Hviezdoslavova díla, ale pokusíme se na ni odpovědět v rámci materiálu této studie.

Předchozí kapitolu jsme uzavřeli zjištěním, že veršová technika Hviezdoslava a Vrchlického vykazuje obdobné znaky. Položme proto nyní vedle sebe dva překlady těchto básníků. Posloužit nám může na příklad namátkově vybraná blankversová pasáž z Goethova *Fausta*:

Vznešený duchu, dals mi, dals mi všecko,
zač prosil jsem. Ó ty jsi nadarmo
svůj v ohni obličej mi neukázal.
Dals za říš přírodu mi vznešenou
a sílu cítit ji a užívat.
Ne chladně žasnoucí jen návštěvy,
ty přeješ víc mi, jejích do ňader
se zadívati jako v ňadra druha.
Živoucích dlouhé řady předvádíš
před zrakem mým, mne učíš bratry moje
ve vzduchu, vodě, v tichém křoví znáti.
Vznešený duchu, dal si mi, dal všetko,
zač prosil som. Nie darmo obličaj
svoj obrátil si na mňa v ohni. Dal
si prírodu mi slávnu za kráľovstvo,
síl takže nadelil mi precítiť ju,
ju požívať. Nie onu studeno
užasujúcu návštevu len u nej
mi dovoľuješ, ale žičíš mi,
že môžem do jej ňadier bezodných
nazerať, sťaby v priateľove prsia.
Ty predvádzaš mi rady životov
a učíš ma, jak tiahnu vedľa mňa,
poznávať bratov svojich v tichom kroví
tak, ako vo vode a v povetrí.

Na první pohled je zřejmo, že Hviezdoslavův jamb je členitější. Při větším počtu veršů si může dovolit i více víceslabičných slov, které zhybňují spád. Především však vidíme, že Hviezdoslav významově zřetelněji člení věty (srov. zejména verš 6, 7 a 8 a verš 14), přechod od slova ke slovu není strhován onou tónickou linií, do níž se řadí slova Vrchlického (srov. na příklad 1. verš), a další diference je nápadná i v různých typech přesahů u obou básníků. Zatímco u Vrchlického lze, konec konců, za každý verš vsunout krátkou pausu, u přesahových veršů Hviezdoslavových to možné není. Naopak. Hviezdoslav zřejmě zcela záměrně klade hluboké cesury (i konce vět) doprostřed veršů, takže rozlamuje intonaci v rámci pětistopého jambu a přesunuje ji na intonaci čistě větnou. Ta se potom kříží s metrem a tím i zdůrazňuje význam jednotlivých slov ve veršové jednotce.

Vraťme se tedy po tomto porovnání znovu k *Hamletovi* a sledujme podrobněji uvedené prvky v textu překladu, konfrontujíce je, pokud je toho třeba, se zněním originálu, resp. překladu Zory Jesenské.

Nejdříve ke struktuře verše.

Větný spád je u Hviezdoslava nadřazen veršové jednotce, kterou přeorganisovává:

Na neho, naňho! — Pozrite, jak bledý
sa díva stĺpkom! Jeho pohľad a
vec jeho v spolku, kážuc kameňom,
tie robili by vnímavými. — Nehľaď
tak na mňa: abys' bojsa pohnutím
tým sústrastným mi nesprevracal temné
účinky; vtedy tomu, vykonať
čo mám, by pravej nedostávalo
sa farby: ako ste slz miesto krvi.

On him, on him! Look you, how pale he glares!
His form and cause conjoin'd, preaching to stones
Would make them capable. — Do not look upon me
Lest with this pitious action you convert
My stern effects: then what I have to do
Will want true colour; tears perchance for blood.

Důsledkem tohoto zjevu je bezpočet veršů typu: „... zákona neľza použiť nám; on / je obľúbený u mátožnej tlupy ...“; — „... Nechaj, Gertruda, / ho ...“; „... Toto dokazuje, / že mŕtvec, ktor'ho nasledujú, si / zúfalou rukou sám vzal život; vidno / však z toho, že bol stavu vyššieho ...“

Rytmus pětistopého verše se zhybňuje užíváním dlouhých slov, což ruší výrazovou splývavost a plynulost:

a kolien nech sa skrivia zhýbadlá
povoľné krútichvostkovaniu,
kde výhoda môž v zápätí ísť ... (Hviezdoslav)

.... nech klania sa,
kto z podlizovania má prospech. (Jesenská)

Nebo:

.... Pomsti jeho ohavné,
najneprirodzenejšie zavraždenie. (H.)

... pomsti tú hnusnú, neslýchanú vraždu! (J.)

Slovní jednotku zdůrazňuje Hviezdoslav hojným užíváním citosloví a interjekcí:

Tkvie, jak strom zelený by, včul:
a zrelý cup! hoc vetrík nezadul.

Which now, like fruit unripe, sticks on the tree;
But fall, unshaken, when they mellow be.

Nebo:

Prút jeden závistný vtom druzg!

... an envious sliver broke.

Stejná tendence je ještě zřejmější v užívání onomatopoických slov (konfrontaci zde provádíme s překladem Jesenské, neboť v těchto místech plně vystihuje originál):

Slovesa:

... čo si myslíte, že je na mne ľahšie tudlikať ako na akejsi píšťalke? (H.)

... myslíte, že je na mne ľahšie hrať ako na flaute? (J.)

Nebo:

... a tak ofŕľávajú obecné divadlá ... (H.)

... a obyčajné divadlá, ako ich volajú, vysmievajú tak ... (J.)

Substantiva:

...on ti je leda pre pouličnú tralalačku — kopŕcačku...
(H.)

...jemu len ak odrhovačku alebo svinskú anekdotu...
(J.)

Nebo:

Vo vašom veku deň ten s menom „ihop"!
je v krvi skrotlý už.
(H.)

Vo vašom veku
už oheň v krvi krotne, slabý je.
(J.)

Tendenci zesílit význam slovní jednotky — pravděpodobně vedle vnášení lidového prvku do jazyka — mají i Hviezdoslavova oblíbená dubletová spojení: „mľaskať — láskať" (making love), „silia — nútia" (impress), „zúri — búri" (mad), „vzlykať — fikať (cast away moan), „sipot — šepť" (whisper) atd.

Zvuková kvalita slova dokonce někdy strhne Hviezdoslava i od jeho pečlivé věrnosti originálu, jako na příklad ve spojeních: „máčny máčok" (the dram of evil), „do väčšej žlčovej kaluže" (far more choler) atd.

Nápadné — zřejmě zlidovující — je i hojné užívání zdrobnělin: „o pol rôčka" (half a year), „plnučičké divadlo" (whole theater), „inu zarazúzičko spusťme nejakú rečňovanku" (we'll have a speech straight) atd.

A stejný smysl nutno hledat i v stahování, nejčastěji metaforickém, výrazové jednotky v běžný hovorový (lidový) prvek: the king, that's dead — nebožtík kráľ; hard consent — s ťažkým srdcom; uses of the world — sveta beh; fiery quickness — rýchlosťou blesku; heavy burden — ťažká noša atd.

4

Nečinilo by obtíží rozmnožit o další složky výklad v této i předcházející kapitole. Šlo nám však především o to, abychom postihli hlavní tendence Hviezdoslavova verše, a ty, jak jsme viděli, šly na jedné straně směrem k zrušování veršové jednotky a oslabení významu slova, na druhé straně směrem k podtržení jednotky větné a — jaksi navzdory verši — k podtržení jednotky slovní (nejspíš z důvodů zvukových a pro lidovou tendenci jazyka). Tento verš, domníváme se, dovoluje na jedné straně digrese a odbočky („ale Hviezdoslav často ako by úmyselne opovrhoval týmto spôsobom [t. j. prostým a hladkým vyprávěním — A. B.] a zabieha miestami v prefarbovanie a plytvanie obrazmi a slovami, ktoré už viacej nie sú v stave pridať veci krvi a života"),[8] na druhé straně však dovoluje reálné a vpravdě skutečnostní vidění, aniž se jakkoliv porušuje jednota obsahu a formy.

Tuto skutečnost můžeme pozorovat i na tom, jak vedle celé řady hudebně laděných pasáží se u Hviezdoslava vyskytují i verše zrovna skřípající obsahem (srov. na příklad v Hamletovi: „Vševládny cézar, umrev, stlev v hlien, vtom /

[8] *Hviezdoslav v kritike a spomienkach*, 62.

snáď upchal špáru ...“). Jinou zajímavou sraženinou obou tendencí jsou nejspíš i hojné Hviezdoslavovy novotvary, jež sice strhávají pozornost posluchače či čitatele svou neobvyklostí, ale zároveň matou tím, že je nutno ve vědomí teprve konstruovat jejich význam. Několik příkladů to ukáže nejjasněji:

Konkréta: bed — ležavisko; hinges of the knee — kolien zhýbadla; eye — zrelnice; courtier — udvorník; be idle — byť pochábeľom.

Abstrakta: it is a custom — spôsob ten nážitku; relief — poľaha; full of bread, With all his crimes broad blown — v odobedňajšom sytu hojnom, v hustom rozvitku ... nectností; puzzles the will — vôľu zmätie v rozpači.

Máme za to, že v této dialektické „nabitosti“ Hviezdoslavova verše, někdy více, jindy méně zřejmé, spočívá pak i poměrná „těžkost“ básníkových veršů.

Netrápte sa, piesne moje,
že vás málokto má rád.
Neviete byť *ľahké* — to je,
priezračných sa krás i vnád
ukazovať, budiť chuť
žmurkom očiek, maľbou líček ...
Z vábov tých, vraj, vám (vše čuť)
zišlo by sa za uzlíček,

vyznává básník a ovšem nemyslí tu na veršovou strukturu své poesie, nýbrž nejspíš na její ideovou náplň. Nezapomeňme však, že jazyk básníkův — nástroj jeho myšlení — nutně zobrazí, třeba v náznaku, i ideovou výheň jeho poesie. A právě v tom smyslu lze předpokládat, že dialektické napětí verše, jehož puls jsme se snažili v této studii nahmatat, bude se projevovat i ve vyšších rovinách Hviezdoslavova díla, ve výstavbě motivické, v rozporu realistického a dojmového pohledu, v eruptivnosti jeho tvoření a ve vědomí národní representativnosti atd. Rozpoznat však tuto základní dialektickou jednotu v různých složkách Hviezdoslavova díla nemůže už být úkolem tohoto článku.

AKTUÁLNE OTÁZKY MAĎARSKEJ LITERÁRNEJ VEDY

Na záver mesačného študijného pobytu na Slovensku navštívili 16. 10. 1957 traja pracovníci Ústavu maďarskej literatúry z Budapešti, dr. József Szauder, dr. István Rejtő a dr. László Sziklay, Ústav slovenskej literatúry a zúčastnili sa na diskusii o aktuálnych otázkach slovenskej a maďarskej literárnej vedy. Odtláčame resumé prvých dvoch úvodných prednášok maďarských literárnych vedcov, ktoré tvorili podklad diskusie. Príspevok L. Sziklaya o metóde skúmania slovensko-maďarských literárnych vzťahov uverejníme v 2. čísle.

Redakcia

JÓZSEF SZAUDER

O ĽUDOVOSTI MAĎARSKEJ LITERATÚRY

(Pojem, historický náčrt, úlohy)

Pojem ľudovosti (népies)

I slovo népies i jeho poňatie má v maďarskej literárnej histórii *špecifický* význam. Nie je totožné s pokrokovou proľudovou ideovosťou, presnejšie: *zaujatie pokrokového proľudového (népbarát) postoja* a zobrazovanie skutočnosti zo zorného uhla ľudu ešte nie je nevyhnutne *ľudovosťou.* Ľudovosť musí v sebe zahrňovať *uvedomelú, úmyselnú spätosť s ľudovou poéziou, s ľudovým jazykom a s ľudovou kultúrou.* Pokiaľ v literatúre máme na mysli také progresívne, záujmy ľudu odrážajúce tendencie, ktoré usmerňuje túžba zlepšiť, zmeniť osud ľudu, v maďarčine hovoríme o ľudových (népi, nie népies!) spisovateľoch bez ohľadu na to, či jazyk, postavy, motívy ich diel sú v nejakej spojitosti s ľudovou kultúrou.

Myslím, že náš špecifický, maďarský literárnohistorický pojem pomôže lepšie pochopiť krátka reflexia, ktorú pripojujeme ku výsledkom konferencie o ľudovosti, usporiadanej začiatkom r. 1954 v Libliciach Ústavom pre českú literatúru ČSAV.

Treba plne súhlasiť s názorom profesora Mukařovského, podľa ktorého hlavným príznakom ľudovosti je *úzka spätosť* s ľudom. Je to, pravda, pojem viacvýznamový. Raz môže znamenať *zobrazovanie života* ľudu, inokedy zas *umelecké výtvory* ľudu atď. I to je pravda, že pokroková ideovosť obsahu nestačí na definíciu. Treba rozhodne odkryť národnú špecifitu ľudovosti. I podľa nášho názoru treba národnú špecifitu chápať ako *konkrétny* prejav ľudovosti.

Súčasne však pochybujeme o tom, že úzka spätosť s ľudom (t. j. hlavné kritérium ľudovosti) bolo by treba chápať *len* takto: „O ľudovosť môže ísť iba vtedy, keď umelecké dielo napĺňajú časové problémy, ktoré majú dosah pre osud celého národa". V takomto prípade sa mnohostranný, komplexný a proti-

rečivý proces ľudovosti redukuje iba na tie, v priebehu historického vývinu zriedkavo sa opakujúce momenty, vrcholné výkony, v ktorých pokroková spoločenská ideovosť, časová problematika má dosah pre osud celého národa a organicky zrastie s ľudovou tematikou a formou.

Mimoriadne poučné sú pre nás (a približujú nás aj k pochopeniu literárnohistorického pojmu maďarskej ľudovosti) prednášky K. Dvořáka a F. Vodičku, ktoré odzneli na liblickej konferencii. Problémy procesu zbližovania literatúry s folklórom, snahy o posilnenie literatúry „pozdvihnutím" ľudovej poézie, otázka súvislostí medzi jazykovým regionalizmom a národným obsahom, vplyv jazyka a básnickej formy folklórnych výtvorov na literatúru národného obrodenia, — to všetko sú témy, ktoré pri spracúvaní historického procesu ľudovosti sú prvoradými problémami aj z hľadiska ľudovosti maďarskej literatúry.

Prirodzene ani pojem maďarskej ľudovosti sa nezužuje na čisto formálnu otázku. Nemožno ho zjednodušiť ani na pojem folklorizácie. Nepredstaviteľné je i to, aby ľudové dielo bolo protiľudové. No do pojmu ľudovosti patria aj literárne diela, ktoré vznikli pod vplyvom nie jednoznačne pokrokových, nie jasne demokratických predstáv. Máme tu na mysli ľudové diela maďarskej literatúry z 18. a zo začiatku 19. stor. Aj tieto popri svojej protirečivej ideológii dávali podnet ku spontánnemu realistickému zobrazovaniu ľudového života. Demokratickým klasikom zanechali dedičstvo, ktoré mohli títo ďalej stvárňovať, meniť a rozvíjať.

Teda ľudovosť by sme mohli definovať takto: v užšom zmysle rozumieme pod ňou záujem o ľudovú poéziu a ľud a spolu s týmto záujmom aj vedomé prispôsobovanie literatúry ľudovej poézii. V širšom zmysle: spojenie živého odkazu maďarského historického etnika — živého, a preto schopného stať sa verejným majetkom — s ideovosťou v znamení záujmov ľudu, ktorú umelec vyjadruje prostredníctvom zobrazovania, resp. vyjadrovania života ľudu, ľudových postáv a ich citov. V takejto úplnosti a zložitosti sa to realizovalo iba v klasickom období našej literatúry, v tvorbe Petőfiho a Aranya.

* * *

Pojem ľudovosti možno bližšie osvetliť niekoľkými poznámkami o historicko-spoločenských základoch, z ktorých sa v maďarskej literatúre ľudovosť zrodila.

Vznik ľudovosti (v druhej polovici 18. stor.) nevyvolali iba príčiny národné, t. j. potreba posilniť národný živel ľudovou kultúrou. Má skôr charakter osvietenský, iluministický. Rodí ju rousseauovská túžba po prostom prírodnom živote. Len neskoršie (v rokoch 1820) zrastá s národnou myšlienkou. V tomto ranom kulte prostoty a prírody sa skrývajú aj určité (preromantické) kritické momenty, hoci toto hľadanie prírody a prostoty vo svojej podstate (vo svojej tendencii) je aj propagáciou izolovaného feudálneho spôsobu života. Máme na mysli ľudové, patriarchálnymi názormi preniknuté básne maďarského magnáta z polovice 18. stor. Lőrincza Orczyho. Už tu, pri zrode ľudovej mentality a ľudového vkusu sa vynára základná črta, ktorá je charakteristická pre ľudovosť maďarskej literatúry až po Petőfiho, (od 60. rokov 18. stor. až do 40. rokov 19. stor.). Dá sa to pochopiť len na podklade spoločenského vývoja; za maďarskú nezávislosť a za meštiansky pokrok bojuje v podstate zemianstvo, ktoré sa zaoberá tovarovou výrobou. Jeho boj je protirečivý. A tak v procese konštituovania národa k sedliactvu obracia sa vlastne nie meštianstvo, ale šľachta. Prirodzene, má to vždy — i keď v rozličnej miere — svoj demokratický obsah.

Je svojráznou črtou ľudovosti maďarskej literatúry (do 40. rokov 19. stor.), že toto zbližovanie sa s ľudom umožňovalo samo feudálne vedomie, feudálny spôsob života, resp. jeho patriarchálna idylizácia. Súčasne si ho vynucovalo a robilo nevyhnutným zosilujúce sa ľudové hnutie, dospievanie inteligencie nešľachtického pôvodu. Ku vzniku ľudovosti literatúry bola potrebná určitá minimálna znalosť samého ľudu, jeho reči a foriem jeho života, t. j. bola potrebná fikcia patriarchálnej kolektívnej životnej formy. Táto fikcia je súčasťou pomaly sa vyvíjajúcej konzervatívnej mentality. Postupný rozvoj, radikalizácia ľudovosti však si vyžadovala nevyhnutne poprieť patriarchálnu životnú formu i životnú koncepciu, vyžadovala poéziu „šľachtických výčitiek svedomia".

Naskytá sa rozhodujúca otázka, či po zániku patriarchálneho „ľudomilstva" možno vôbec hovoriť o ľudovosti. Tak stavia otázku napr. Dezső Tóth. Po diele Petőfiho, Aranya a iných, po r. 1848 začína sa nové obdobie ľudovosti. Od toho času je azda správnejšie používať termín népiség, népi iró než népies.

* * *

Kniha nášho najväčšieho žijúceho literárneho historika Jánosa Horvátha (*A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, 1927 — *Ľudovosť maďarskej literatúry od Faludiho k Petőfimu*) je podnes najdôkladnejším spracovaním materiálu tohto obdobia. Nedostatkom tohto diela však je, že autor ľudové tendencie v literatúre nevidel v jednote so svetonázorom a politickými snaženiami jej tvorcov. Nevidel ani dialektickú súvislosť ľudovosti s protirečivým bojom za národnú nezávislosť a buržoázne slobody.

Marxistická literárna história skúma predovšetkým práve tieto súvislosti. Považuje ľudovosť za prísne historický pojem. Preto v období národných hnutí 18.—19. stor. nezahrňujeme do ľudovosti len pokrokovú literatúru s „ľudomilskou" politickou ideológiou, ale naše skúmanie rozširujeme na všetky literárne druhy.

Ďalej podávame v náčrte prehľad takto chápanej a vymedzenej ľudovosti maďarskej literatúry (1760—1850). Ľudovosť maďarskej literatúry medzi rokmi 1867 a 1905 a podmienky a charakter činnosti tzv. ľudových (népi) spisovateľov medzi dvoma vojnami sa ostro odlišujú od predošlej „ľudovosti literatúry", ktorá bola jedným z dôležitých komponentov vzniku národnej klasickej literatúry.

Náčrt dejín ľudovosti maďarskej literatúry po Petőfiho (1760—1850)

Prvé začiatočné obdobie sa viaže k menu básnika Ferenca Faludiho, žijúceho v druhej polovici 18. stor. Prvý obohatil svoje veršové formy rytmami maďarskej ľudovej piesne a bol prvým uvedomelým zberateľom ľudových porekadiel. Jeho snahy mali štylistickú hodnotu. Preto mohli priamo splynúť s hlavným pokrokovým prúdom našej literatúry.

Ale hneď na začiatku tohto procesu možno pozorovať zvláštne ideové rozdvojenie. Bessenyei, veľký osvietenský propagandista 70. rokov 18. stor. odvoláva sa na ľud len pri obrane práv národného jazyka. Podľa neho ľudu možno ďakovať, že panská kultúra si uchovala maďarskú reč. Ináč však ostro útočí na ľudový literárny brak, ktorý je preniknutý feudálnou ideológiou. Jeho súčasníci, najmä významní spisovatelia šľachtického národného odporu, ako Dugonics a Gvadányi, práve vtedy dvíhajú ľudový brak na všeobecnú úroveň literatúry.

Robia to však v intenciách šľachty, ktorá obraňuje tradície pred veľkými spoločenskými ideami osvietenstva. Stúpenci osvietenského racionalizmu vo všeobecnosti sa stavajú proti ľudovej literatúre. Na rozdiel od nich však šľachtickí spisovatelia, títo odporcovia spoločenského pokroku, prechovávajú lásku k ľudovej poézii a zbierajú umelecké výtvory ľudu, zobrazujú jeho život. Niekedy aj so skvelým spontánnym realizmom — ale v podstate v patriarchálnom duchu.

Toto rozdvojenie umožňovala práve nediferencovanosť pojmu ľudovosti. Keď veľký jazykovedec Miklós Révai r. 1782 v bratislavskom časopise Magyar Hírmondó (Maďarský zpravodaj) vyzval celú krajinu, aby zbierala „staré verše a piesne, žijúce v pospolitom ľude", vtedy ešte nebol taký veľký významový rozdiel medzi „starým" a „ľudovým". Termín „ľudový" znamenal súčasne aj „starý". Nebol to ešte pojem ľudovej piesne, nedotknutej literárnou vzdelanosťou, ale pojem „starodávnej" národnej piesne, tej, ktorá už prípadne prešla do ústnej tradície. Takýmto spôsobom, po presunutí dôrazu na „staré", mohli čerpať z ľudovej tematiky literárne námety aj patrioti s feudálnym šľachtickým svetonázorom. Pokrokový osvietenský spisovateľ zas protestoval práve proti tomu „starému", úzko obmedzenému, často provincionálnemu, ktoré sa skrývalo v hĺbke tohto pojmu ľudovosti a v umeleckom zobrazení, ktoré s ním súviselo.

V druhom období stále ešte vidíme dvojaké chápanie a vzájomný boj týchto pojmov. Na toto dvojaké chápanie iste by sa mohli nájsť analógie i v Kollárových *Národných spievankách*. V prvých dvoch desaťročiach 19. stor. sa vedie boj okolo ľudovosti Csokonaiho. Csokonai je takmer výnimočným zjavom. On už „zdola", zo stanoviska sedliackej ľudovosti vytvára prvú lyrickú syntézu osvietenstva a ľudovosti. No Kazinczy a vtedy ešte jeho žiak Kölcsey, títo osvietení civilizátori, predsa mali prečo kritizovať Csokonaiho ľudovosť. Bystré postrehy Józsefa Révaiho, vyslovené v tejto súvislosti, sú i dnes prijateľné (v štúdii o Kölcseym): „Aj plebejská ľudovosť môže byť provincionálna, vidiecka, kým ostáva čisto sedliackou. A kým ostáva čisto sedliackou, dovtedy aj v plebejskej ľudovosti možno nájsť patriarchálne črty. Plebejská ľudovosť sa len v Petőfiho tvorbe oddelila konečne a rozhodne od patriarchálnej ľudovosti a obrátila sa proti nej. Ale predpokladom toho bol Kőlcseyho boj proti ‚provincionálnej' ľudovosti."

Toto druhé obdobie má okrem toho aj iný veľký stimulatívny výsledok. A ním je premena predošlého révaiovského chápania ľudovosti (ide o Miklósa Révaiho). Výzvou Istvána Kultsára z r. 1817 sa začína nové obdobie. Uňho ide už výslovne o ľudovú pieseň. Nie o staré národné piesne, ktoré sa zachovali písomne alebo ústnou tradíciou, ale o živé piesne pusty a dedín. Révaiovský „pospolitý spev" ešte mal v očiach zberateľov „literárnu" hodnotu, veď bol živým pokladom literátskych kruhov. Kultsárovská „ľudová pieseň" je však už mimo „literatúry" umelého básnictva alebo pod jej úrovňou. Odôvodňovanie hodnoty „pospolitých" spevov Miklósom Révaim a jeho dobou po r. 1817 už neobstojí. Ľudovú pieseň treba hodnotiť ináč ako staré národné piesne, tvoriace súčasť literatúry.

Táto zmena pojmov je v úzkej spojitosti so spoločenskými a politickými prevratmi, ktoré nastali práve v druhej polovici desiatych rokov minulého storočia v čase vzniku našej najväčšej národnej tragédie Bán Bánk od Józsefa Katonu (rozpadnutie kompromisníckeho spojenectva, uzavretého medzi maďarskou šľachtou a Habsburgovcami, vzplanutie národného odboja, dobové liberálne tendencie na obranu sedliactva, predohra maďarského romantizmu atď.) a ktoré umožnili Ferenczovi Kölcseymu — tomuto prísnemu kritikovi Csokonaiho — aby v dru-

hej polovici 20. rokov už vniesol svetlo do problému a položil základy pre nové hodnotenie ľudovej piesne a poézie.

Tretie obdobie začína sa r. 1826 vydaním Kölcseyho veľkej rozpravy *Nemzeti hagyományok* (*Národné tradície*). Kölcsey hodnotí umelú poéziu v úzkej spojitosti so skúmaním národného charakteru a keďže vidí, že sa riadi cudzími vzormi, chce ju navrátiť k vzorom pôvodnej národnej poézie. Miklós Révai staval proti sebe iba ponášky na staré maďarské piesne a umelú poéziu, tvorenú pod vplyvom nemeckej. Kölcsey stavia ľudovú pieseň už proti celému maďarskému umelému básnictvu. Podľa neho „iskry ozajstnej národnej poézie" musí si básnická prax nájsť v „piesňach pospolitého ľudu". Idea národnej svojráznosti rozpravy *Nemzeti hagyományok* je nesporne v úzkej spojitosti s romantickou estetikou a nemožno nevidieť jej politický pôvod: znamená nezávislosť od cudzieho, opretie sa o vlastný ľud, pre ktorého politické uplatnenie a práva viedol liberálny politik Kölcsey prudké boje na sneme v r. 1832—1836.

Tretie obdobie charakterizuje vstup ľudovej piesne do našej literatúry, rozšírenie záujmu o ľud, pestrofarebné, ale často ešte len mozaikovité zobrazovanie ľudového života v najrozmanitejších žánroch. Súčasne sa objavujú umelecké druhy a formy pod ľudovým vplyvom, ktoré razia cestu k realistickému zobrazovaniu (ako napr. žánrové obrázky). Na poli napodobňovania ľudovej piesne umelým básnictvom v zhode so spoločenskými tendenciami (Kossuth po Kölcseym chce politiku národnej nezávislosti založiť na záujmovom spoločenstve šľachty a sedliactva), možno opäť badať určitú dvojitosť, hoci v tejto dvojitosti už niet ostro protichodného stanoviska doby Bessenyeiho a Kazinczyho. Nejde už o to, že proti spoločenskému pokroku bojujú spisovatelia, ktorí šľachtickú ideológiu vteľujú do ľudovej formy, zatiaľ čo osvietení racionalistickí civilizátori usilujú sa očistiť ľudovosť; v tomto čase sa z jednej strany uplatňuje národnodemokratické snaženie, z druhej strany určitá liberálno-ľudová tendencia, ktorá ľudovú poéziu výslovne napodobňuje, ľudovú tvorbu zjemňuje a snaží sa ju dostať späť k ľudu. Prvý smer po Kölcseym hľadá s Bajzom spôsoby uskutočnenia umelej básnickej naivity a chce ju pozdvihnúť a urobiť estetickými atribútmi druhu svojráznou a klasickou, druhý smer zas napodobňovaním chce „zostúpiť" na úroveň ľudového básnika. Keď príslušníci tohto smeru píšu piesne podľa ľudového vzoru, nesnažia sa zachovať si umeleckú nadradenosť tvorcu umelej poézie. Teoretikom tohto smeru je Ferenc Toldy, jeho význačnými predstaviteľmi Károly Kisfaludy a Gergely Czuczor. „Títo nechcú ťažiť z ľudovej poézie v prospech umelého básnictva — píše János Horváth — ale skôr chcú zásobovať ľud ľudovými piesňami, ktoré by boli podobné jeho vlastným, ale boli by lepšie." V tejto tendencii nie je ťažko nájsť liberálno-šľachtické ľudovýchovné snaženie. Tieto dva smery zjednotil najväčší maďarský romantický básnik Mihály Vörösmarty, pozdvihnúc druhý na najvyššiu úroveň.

Štvrté obdobie zahrňuje 40. roky 19. stor., keď vzniká ľudová a revolučná poézia Petőfiho. Podstatne sa už zmenil spôsob nazerania. Staré estetické atribúty vystriedajú nové, zodpovedajúce tomuto nazeraniu. Petőfi nenapodobňuje ľudovú pieseň, ale narába ňou ako s prirodzeným výrazovým prostriedkom svojej osobnosti. Žije v ňom duch piesní a ľudové nazeranie, ktoré sa v nich prejavuje. Ako vo svojich ľudových piesňach, tak aj vo svojich situačných piesňach a žánrových obrazoch zmocňuje sa skutočnosti zdola, z hľadiska ľudu, a nie zhora, zo zorného uhla šľachty. Práve Petőfiho a Aranyova ľudovosť rozširujú dovtedajší okruh zážitkov, pokladnicu básnických obrazov a symboliky. Súdobý

život ľudu vstupuje tu do literatúry so všetkými svojimi náležitosťami a stáva sa hlavnou posilou realizmu. V diele Petőfiho a Aranya to, prirodzene, znamená univerzálnosť aj na poli poézie: plebejské nazeranie ovládne oblasť poézie od ľudovej piesne po žánrový obraz, od prírodnej lyriky po politickú poéziu, od situačnej piesne po epiku. János Barta takto stručne zhrňuje ľudovosť Petőfiho a Aranya: „Ideu vyjadruje pomocou osudov ľudových postáv a pomocou ľudovej symboliky, použitím tradičných obsahových prvkov a umeleckých prostriedkov, jazykových a rytmických zásob ľudovej poézie, ktoré povznáša na vyššiu úroveň."

Čo bolo príčinou toho, že Petőfiho a Aranyova ľudovosť prekonala tak národno-šľachtický demokratický smer, ako aj smer ľudovo-liberálny, so zameraním na výchovu ľudu? Hlavnú príčinu treba zrejme hľadať v prekonaní liberalizmu, v odlúčení revolučného demokratizmu od šľachtického liberalizmu, v porážke patriarchálneho nazerania. Na tejto línii sa vytvára od polovice 40. rokov ľudovosť a revolučný realizmus Petőfiho a Aranya.

Treba podotknúť, že k hlbšiemu pochopeniu novej ľudovosti Petőfiho a Aranya v mnohom prispela časť referátu profesora Jánosa Bartu na sjazde o realizme (II. maďarský literárnohistorický sjazd 1.—3. nov. 1955, vydané v zborníku *Problémy realizmu v maďarskej literatúre,* 1956), ktorá hovorí o možnosti zlúčenia naivného nazerania s kritickým realizmom (ľudový ráz tohto realizmu nie je totožný „s naivným nazeraním", čo je v ňom naivné, to prevažne nie je naivitou nazerania, ale naivitou umeleckého výrazu), a ďalej tá časť, ktorá hovorí o otázkach „idealizujúceho realizmu" ľudového pôvodu.

Po tomto zbežnom historickom prehľade možno konštatovať, že naša literárna história obohatila obraz dejín ľudovosti literatúry nasledovnými poučkami:

1. Oproti metóde Jánosa Horvátha, ktorý je zástancom teórie jedného prúdu vo vývoji ľudovosti, naša dnešná literárna história vidí rozvoj tohto hnutia v protirečivom pohybe. Skúma jednak kontinuitu patriarchálneho šľachtického nazerania, jednak sleduje sústavnú kritiku tohto nazerania z demokratickej strany, pričom konštatuje aj postupné rozširovanie sa rámca patriarchálno-provincionálnej ľudovosti, jej obohacovanie sa v smere tematickom a emocionálnom. Podobne analyzuje aj rovnaké, súbežne sa rozvíjajúce ľudové tendencie rovnakého zamerania, ktoré existovali pred diferenciáciou liberalizmu a demokratizmu.

2. Náš výskum rozšírime na všetky žánre.

3. Vzájomne súvisiace otázky ľudovosti a realizmu začali sme objasňovať v určitých časových úsekoch (koniec 18. stor., 40. roky 19. stor.) a v určitých literárnych druhoch.

Úlohy ďalšieho výskumu

Ako základné východisko je potrebné objasniť si stav, obsahové a formálne znaky staršej ľudovej piesne (18.—19. stor.).

Hodnotiace spracovanie zbierok ľudovej poézie, včítane aj vplyvy cudzích literatúr.

Potrebné je uskutočniť výskumy znalosti písania a čítania v ľude v starších obdobiach. V tejto súvislosti spracovať problémy literatúry písanej pre ľud a dejiny popularizácie literatúry.

Zvláštnu pozornosť zasluhuje vzájomný vplyv ľudovej poézie a brakovej literatúry.

Osobitný problém tvorí „literatúra pod literatúrou", t. j. všetko to, čo nevyšlo tlačou, či už v dôsledku politickej cenzúry alebo pre morálne zábrany spoločenského poriadku.

Treba spracovať vplyv náboženských piesní.

Základným predpokladom týchto výskumných tém je úplná bibliografia všetkých spisov, ktoré majú zásadný, teoretický význam, v ktorých badať záujem o ľud a jeho kultúru. Do tejto bibliografie treba zahrnúť aj všetku politickú a letákovú literatúru, ktorá sa usilovala o hospodárske, spoločenské, politické a osvetové povznesenie sedliactva.

Ústav maďarskej literatúry v súčasnosti rieši druhú, štvrtú a poslednú úlohu.

Z rukopisu preložil *Karol Tomiš*

ISTVÁN REJTŐ

OTÁZKY KRITICKÉHO REALIZMU V SÚČASNEJ MAĎARSKEJ LITERÁRNEJ HISTÓRII

Úlohou tohto článku je podať krátky prehľad o diskusiách, ktoré v uplynulých dvoch rokoch prebiehali o realizme, presnejšie o kritickom realizme v maďarských literárnohistorických kruhoch. O výsledkoch, pokiaľ za výsledky považujeme objemné monografie, by bolo skoro hovoriť, lebo novšie výskumy ešte len dozrievajú v hotové diela. Ale ak pod výsledkom rozumieme aj to, že v diskusiách začali sa objasňovať mnohé podstatnejšie otázky, tak sa mi zdá, môžem tu použiť slovo — výsledok.

Diskusia na II. sjazde literárnych historikov v novembri 1955, ako o tom svedčí aj objemný zväzok materiálov z tohto rokovania, sústredila sa na otázky realizmu. Prejavy, hodnotiace prácu sjazdu, jeho výsledok videli jednomyseľne v tom, že na základe diskusných príspevkov domácich účastníkov a vo významnej miere i zahraničných hostí stalo sa neudržateľným dovtedajšie chápanie realizmu. Úlohy marxistickej literárnej histórie v minulosti — analogicky s dejinami filozofie — videli sa v osvetľovaní javov literárneho života od počiatkov až po naše dni z hľadiska boja realizmu a antirealizmu. Účastníci sjazdu prízvukovali, že o realizme ako o systéme možno hovoriť len od doby renesancie, hoci už aj v skorších obdobiach literárneho vývinu možno nájsť realistické tendencie. Od tendencie k systému vedie však veľmi dlhá cesta. Predošlá marxistická koncepcia, ktorá literárne javy skúmala len zo zorného uhla realizmu a antirealizmu, nebrala do úvahy historický fakt mnohostranného zobrazovania skutočnosti. Zamieňala otázku realizmu ako umeleckej metódy, vzniknutej za určitých historických okolností a v ďalšom svojom vývoji sa meniacej, so všeobecnou otázkou: ako odzrkadľuje skutočnosť umenie jednotlivých období a národov. Otvorené vyslovenie týchto myšlienok bolo jedným z najvýznamnejších činov sjazdu. Sjazd vytvoril predpoklady, aby sa naša marxistická literárna história vymanila z pút dogmatického zjednodušovania. Myslím, že je zbytočné vypočítavať príklady z oblasti jednostranných výskumov, veď väčšina z nás narazila na ne v priebehu svojej činnosti. Tu by som chcel spomenúť len to, že ako výsledok

skúmania, redukovaného na rovinu realizmu-antirealizmu, vznikla téza, podľa ktorej umelecké dielo reprezentujúce pokrok je vždy realistické a nepokrokové je zas protirealistické. Na základe toho vzniklo hodnotenie (príklady čerpám z literárnych diel 19. stor.), podľa ktorého Vörösmartyho romantická poézia už prechádzala do realizmu, alebo podľa inej interpretácie romantiku, stelesnenú Vörösmartym, treba považovať za jednu z foriem realizmu. Ak by naša literárna história nebola urobila zásadný obrat, životné dielo Vörösmartyho podľa litery tejto axiómy bolo by bývalo treba uvrhnúť medzi antirealistické, teda reakčné diela. Tento, dnes už na šťastie prekonaný náhľad zdeformoval aj skúmanie diela Jókaiho. Literárni historici, ktorí sa ním zaoberali dlhé roky, považovali za jednu zo svojich najdôležitejších úloh, aby poskytli čo najviac dôkazov, že v hĺbke Jókaiho názoru sa vlastne skrýval realizmus a že témy väčšiny svojich románov čerpal zo všedných dní „reálneho" života. Viac príkladov už netreba uvádzať. No chcel by som ešte poznamenať, že uvedené nesprávne tendencie zaviedli na slepú koľaj len časť výskumu, vyslovené alebo napoly vyslovené konečné závery. Niektoré čiastkové výsledky i tu obohatili našu literárnu históriu.

Vráťme sa k práci II. literárnohistorického sjazdu. Treba dodať, že argumenty proti predchádzajúcej dogmatickej koncepcii realizmu odzneli iba v rámci diskusie. Prednášky, základné tézy sjazdových referátov boli osnované ešte na starej teórii. Spomedzi referentov koncepcii realizmus—antirealizmus najmenej podľahol János B a r t a, ktorý hovoril o problémoch realizmu 19. storočia. János Barta už v predchádzajúcich rokoch vyslovil svoje pochybnosti, že by sa pod termín realizmus museli zahrňovať všetky pokrokové javy. Tak medziiným v štúdii *Jókai a umelecká pravda* vyhlásil za neudržateľné pokusy, ktoré chceli Jókaiho premaľovať za realistu. Rozsiahlym rozborom dokazoval, že Jókai je predovšetkým romantickým spisovateľom a „realistické tendencie" sa v jeho tvorbe objavujú „len ako druhoradé, časom sa zosilujúce úkazy" (Irodalomtörténet, 1954, 401—416).

Barta rozdelil vo svojej prednáške na sjazde rozvoj maďarského kritického realizmu na tri periódy: „Podľa troch veľkých článkov rozvoja spoločenského vývinu dial sa aj vývin kritického realizmu v troch etapách: desaťročie pred rokom 1848 mu dávalo rozmach; pomery za absolutizmu a vyrovnania hatia jeho rozvoj a vyvolávajú jeho obmedzené formy, kým ožívajúce hnutie koncom storočia znova oslobodzuje udusené kritickorealistické tendencie."[1]

Prvú etapu označil Barta za revolučnú etapu kritického realizmu. Rozvoj kritického realizmu dokazuje rozborom diel Petőfiho, Eötvösa a mladého Jánosa Aranya. Druhú etapu chápe ako krízu kritického realizmu po r. 1849. Hovorí o idealizujúcom realizme, o epigónskom realizme a o polorealizme. Výskyt idealizujúceho realizmu dokumentuje beletristickými, resp. kritickými prejavmi Jánosa Aranya a Pála Gyulaiho z tohto obdobia, charakteristické črty epigónskeho realizmu ukazuje na tvorbe Aranyových a Petőfiho epigónov. Napokon polorealizmus, v ktorom podľa definície Jána Bartu „romantické dedičstvo a naivná idealizácia sa miešajú s istou úprimnou tendenciou zobrazovať spoločnosť a s určitou dávkou cudzieho životného materiálu", ukázal na tvorbe Gergelya Csikyho.[2]

V tretej časti Bartovho členenia, ktorú nazval „druhým (analytickým) obdobím kritického realizmu" postavil do centra umeleckú metódu spisovateľov typu

[1] *A realizmus kérdései a magyar irodalomban.* Budapest 1956. Akadémiai kiadó, 158.
[2] C. d., 184.

Sándora Bródyho, Ödöna Iványiho, Zoltána Thuryho a Zsigmonda Justha. Za ich najväčšiu prednosť považuje úzke spojenie so spoločenskou skutočnosťou a z neho prýštiacu analytickú schopnosť. Hoci poznamenáva, že „maďarský analytický realizmus vskutku nevytvoril svoju kompozíciu, ktorá by vzdorovala času, neslobodno však podceňovať jeho schopnosť podávať celostný obraz spoločnosti. V zobrazovaní vládne mozaiková technika, ale za mozaikami presvitá jednotná sieť: nie abstraktný mravný svetový poriadok idealizujúceho realizmu, ale súvislý celok spoločenských vzťahov doby: správne videné, alebo aspoň tušené spoločenské sily".[3]

Barta sa v závere svojej prednášky zmienil o niekoľkých spisovateľoch, z ktorých — opäť hovoriac jeho vlastnými slovami — „každý v inom, ťažko analyzovateľnom zložení ukazuje realistické znaky a osobitné postavenie každého z nich je odôvodnené práve mnohoznačnosťou ich postoja".[4]

Spomína tu Mórica Jókaiho, v ktorého dielach môžeme nájsť „prejavy kriticko-realistických tendencií, ktoré sa však nikdy nestali prevládajúcimi", Zsigmonda Keménya, u ktorého „ovzdušie jeho románov nie je realistické, ale je plné romantických prvkov", Lajosa Tolnaiho, ktorý síce stojí blízko analytických realistov, ale v jeho dielach sú „prenáhlené alebo pre osobný charakter na úkor umeleckosti idúce" momenty, „v jeho nazeraní a umeleckej metóde sa uplatňujú aj také prostriedky, ktoré patria mimo rámca realistickej epiky a epiky vôbec". Napokon, opäť len v niekoľkých riadkoch, píše aj o Kálmánovi Mikszáthovi. Poznamenáva, že sa síce blíži k eötvösovskému realizmu, a to tým, že od diela k dielu postupne rastie jeho schopnosť podávať celostný obraz spoločnosti a niektorými črtami (rozčarovanosťou, racionalizmom, technikou drobnokresby) pripomína analytických realistov. Ale napriek tomu Barta prízvukuje, že „v rozpore so zaužívaným chápaním treba dôrazne poukázať na naivné prvky, romantické prežitky, charakteristické známky pojókaiovského „polorealizmu", ktoré sú v Mikszáthovom nazeraní stále prítomné a v niektorých jeho dielach úplne prevládajú. Podľa mojej mienky teda nemôže byť reč o tom, aby sme Mikszátha považovali za plnocenného kritického realistu".

S referátom Jánosa Bartu som sa zaoberal trochu podrobnejšie, lebo aj keď s ním väčšina diskutujúcich v mnohých bodoch nesúhlasila, predsa mal veľmi plodný účinok na smer ďalšieho výskumu. Pravda, jeho prednáška, ktorá zahrňovala takmer šesťdesiatročné obdobie, mohla načrtnúť utváranie sa literárneho života len vo veľmi hrubých črtách. Na menšie odtiene, ktoré môžu byť niekedy aj veľmi podstatné, nemohol obrátiť pozornosť. Pripomienky k referátu sčiastky upozornili na nediferencované body, napr. na rozdiel medzi realizmom Petőfiho a Eötvösa. Ale diskutéri mali zväčša námietky proti negatívnejšiemu obrazu, ktorý podal prednášateľ o idealizujúcom realizme. Respektíve chýbalo im pozitívnejšie ocenenie skupiny spisovateľov na konci storočia, pre jednoduchosť označovaných pojmom „meštiacki" spisovatelia.

V hĺbke tohto protestu sa skrývali obrysy predošlej koncepcie, ktorá viedla nepretržitú líniu kritického realizmu spred r. 1848 cez tvorbu Jánosa Aranya, Móra Jókaiho, Jánosa Vajdu a Kálmána Mikszátha až po Zsigmonda Móricza. Diskusia ukázala, že na uspokojivé vyriešenie otázok sú potrebné veľmi podrobné filologické a estetické výskumy a že okrem toho treba prekročiť rámec portrétových monografií a jednotlivé dobové úseky treba preskúmať v ich zložitých

[3] C. d., 191.
[4] C. d., 196.

súvislostiach. Vychádzajúc z týchto záverov, pracovníci oddelenia 19. stor. Literárnohistorického ústavu Maďarskej akadémie vied sa podujali na spracovanie tých tém, okolo ktorých sa na sjazde strhli najprudšie diskusie. Spomeniem z nich len niekoľko. Györgyi Töröová spracúva literárne a estetické spory a kritický život päťdesiatych rokov, Sándor Somogyi pripravuje monografiu o jednom z najvýznačnejších kritikov a literárnych politikov doby, o Pálovi Gyulaim. Géza Németh zas zamýšľa napísať monografiu o oficiálne uznávanej literárnej skupine doby, o tzv. „literárnej deákovskej strane". Ja zas pripravujem obšírnejší prehľad sporov o chápanie realizmu a naturalizmu v našej literatúre na konci storočia. Potreba súrneho preskúmania týchto problémov, ako som už spomenul, vynorila sa na sjazdových diskusiách. No sjazd odhalil aj terminologický zmätok, vládnúci v kruhu literárnych historikov, ktorého zdroj treba podľa mojej mienky hľadať v predošlých výskumných metódach, inklinujúcich k literárnohistorickému schematizmu. Za jednu z najdôležitejších úloh našej vedy vytýčil sjazd prekonanie tohto stavu.

K tomu čiastočne mala slúžiť aj diskusia o náčrtoch vysokoškolských učebníc dejín literatúry, ktorá sa konala dva mesiace po sjazde. Ale k objasneniu termínov mohlo pri tejto príležitosti dôjsť len vo veľmi malej miere, lebo tu, aspoň na diskusii o zväzku, venovanom literatúre druhej polovice 19. stor., opäť sa vynorili problémy a názorové rozdiely, ktoré už raz rozčerili hladinu literárnohistorického sjazdu. Touto diskusiou, usporiadanou v Segedíne, zdanlivo sa uzavrela širšia diskusia okolo otázok realizmu, ktorá rozhýbala záujem širokých kruhov literárnych historikov.

Na jar uplynulého roku ešte v jednotnom Maďarskom oddelení Literárnohistorického ústavu sa na podklade referátu Tibora K l a n y i c z a y h o a so zreteľom na poučenia zo sjazdu opäť dostalo na program objasňovanie pojmu realizmu. (Myšlienkový postup Klanyiczayho referátu citujem z článku, ktorý na základe zápisnice z porady vypracoval József Szauder.) Tibor Klanyiczay, vychádzajúc z toho, že pojem realizmu má dnes dvojaký význam, pokladal za nesprávne, aby sa hovorilo o stredovekom, gotickom alebo barokovom realizme. Realizmus totiž znamená jednak všeobecnú estetickú kategóriu, ktorej základom je gnozeologický pojem: špecifický spôsob odzrkadľovania skutočnosti vôbec, a jednak znamená konkrétny literárnohistorický a estetický smer, ktorý sa vytvoril v priebehu 19. stor. Klanyiczay úplne uznáva zásadu historického materializmu, podľa ktorej posúdenie a hodnotenie nejakého prúdu alebo smeru je možné len v pomere k objektívnej realite doby (t. j. do akej miery odzrkadľoval tvorca a jeho dielo skutočnosť). Úplne odmietol nesprávnu prax, ktorá pri hodnotení literatúry starších období za hodnotiace kritérium prijímala pojem realizmu, pravda, premietajúc do minulosti — sťaby vyšší ideál — požiadavky a spôsob vytvárania typov realistického smeru, ktorý sa vytvoril v 19. stor. Podľa Klanyiczayho bude omnoho správnejšie, keď si podržíme starú, ustálenú, historicky prijatú a po celej Európe používanú terminológiu (gotika, barok, klasicizmus atď.) a keď vždy v rámci gotiky, renesancie, baroku a klasicizmu budeme odhaľovať stupeň odzrkadľovania skutočnosti. Tento však nemáme nazývať realizmom. V diskusii, ktorá nasledovala po Klanyiczayho referáte, len menšina účastníkov porady sa stotožnila s názormi prednášateľa. Väčšina ešte trvala na abstraktných gnozeologických kategóriách.

Hoci dvojdňová diskusia, usporiadaná v júni minulého roku pod názvom *XX. sjazd a literárna história*, nemala za cieľ riešiť výslovne otázky realizmu, odha-

ľovanie charakteristických čŕt dogmatického náhľadu na literatúru v referáte a v diskusii pomohlo objasniť pojem realizmu. Diskusia prebiehala v značne napätej politickej a búrlivej kultúrnopolitickej situácii. To sa prejavilo na niektorých výrokoch o literárnopolitických otázkach, ktoré boli vtedy v centre pozornosti. V podstate sa však správne poukazovalo na chyby a slabé stránky našej literárnej histórie. Gábor T o l n a i upozornil vo svojom referáte okrem iného na pseudomarxistickú argumentáciu pomocou vhodných citátov, na zúžené chápanie pokrokovosti, na to, že obchádzaním estetického kritéria pokrokovosti pojem pokroku v našich prácach sme zväčša stotožňovali s politickým postojom, ďalej na to, že našou literárnohistorickou činnosťou sme nepomáhali ďalšiemu rozvoju marxistickej literárnej teórie, ba v mnohých prípadoch sme ešte aj doterajšie výsledky zužovali. Z bohatého materiálu diskusie vyzdvihujem len niekoľko myšlienok. Dezső T ó t h žiadal dôkladné skúmanie literárnych javov, ktoré sme doteraz obchádzali, resp. odporúčal zavrhnúť zjednodušujúce metódy, ktoré sme v takýchto prípadoch používali. József S z a u d e r podrobne analyzoval definície literatúry, ktoré literárni historici v uplynulom období prijali vo všeobecnosti. Podľa týchto definícií krásna literatúra odzrkadľuje skutočnosť, vysvetľuje a hodnotí javy života a jej konečným cieľom, práve tak ako aj vedy, je poznať život a meniť ho podľa záujmov človeka. V týchto definíciách — povedal Szauder — je mnoho pravdy, ale dávajú možnosť k skresleniu javov. Nepočítajú s tým, že funkcia literatúry pri odrážaní skutočnosti nie je totožná s úlohou gnozeológie, vied alebo ideológie. Neberú do úvahy, že umenie nemôže bezprostredne vplývať na život, na skutočnosť, ale mení ho prostredníctvom človeka, ktorého svojím pôsobením pretvára. Toto nesprávne východisko potom malo za následok, že sa v našich prácach skúmanie ideovosti viac-menej odtrhlo od dôkladného rozboru obsahu a formy, zaviazli sme pri skúmaní predmetu a nedostali sme sa k analýze obsahu, sformovaného obsahu. Vzhľadom na spomenutú definíciu sme vo väčšine prípadov v umeleckých dielach vyzdvihovali predovšetkým úsilie, príp. účinok, smerujúci k bezprostrednej zmene života, vedomia, často aj na úkor súvislostí celého diela — hovoril vo svojom diskusnom príspevku Szauder. V priebehu diskusie viac rečníkov poukázalo na súvislosti medzi zanedbávaním výskumu modernej literatúry 20. stor. a dogmatickým náhľadom. Diskusia — ako som hovoril — nezaoberala sa bezprostredne otázkami realizmu, v konečnom dôsledku však predsa prispela k objasňovaniu tohto pojmu.

Obraz o našich diskusiách by nebol ucelený, keby som napokon nespomenul retrospektívny článok Jánosa B a r t u o II. sjazde literárnych historikov pod názvom *Ešte raz o realizme*, v ktorom sa autor opäť vracia k objasneniu, resp. vysvetleniu pojmu realizmus. Článok bol odtlačený v 5. čísle (r. 1956) debrecínskeho literárneho časopisu Alföld a odvtedy vyšiel aj samostatne. Barta vychádza v prvej časti svojej štúdie z toho, že pojem realizmu možno vzťahovať iba na obdobie kapitalizmu. Navrhuje, aby sme sa vrátili k tradičným pojmom barok, romantika atď. a aby sme ich volali barokovým, romantickým štýlom. Hoci dodáva, že pojem ‚štýlu' novšie používame skôr v užšom zmysle (bližšie pod ním rozumieme jednotnú charakteristiku umeleckého stvárnenia: nezahrňujeme do neho ideový, svetonázorový obsah príslušnej doby), než ako to robila história štýlov, predsa však odporúča používať tento pojem.

Podrobnejšie by som chcel citovať výroky Jánosa Bartu v súvislosti s kritickým realizmom. Ako v prvej časti štúdie, aj tu vyslovuje svoje náhľady, nad-

väzujúc na myšlienky prof. Markiewicza z Poľska. Markiewicz píše o realizme okrem iného toto: „Realizmus je vymedzenie hodnotiace a v literatúre predstavuje jeden z typov umeleckej pravdy, z hľadiska poznania najbohatší a najhodnovernejší typ, ale nie je jediný."[5]. Barta k tomu dodáva: to znamená toľko, že realizmus „charakterizuje vedomé používanie výsledkov vedy, najmä buržoáznej prírodovedy". Toto odôvodnenie Barta nepovažuje za dostatočné, lebo podľa neho Markiewicz hľadá „pokrok v takom faktore... ktorý z hľadiska štruktúry hodnôt umeleckého diela je neutrálny, resp. v každom období, v každom štýle má rovnakú hodnotu". Keď Barta skúma účinok klasických literárnych diel, vymykajúci sa z rámca jednej epochy, naráža na problém intuície: „Kvôli účinku je potrebné, aby spisovateľ uviedol čitateľa do totality ľudského bytia, teda povedané dnešným výrazom, aby zobrazoval skutočnosť, poskytoval poznatky, no v tomto ľahko môže pomoc odborných vied alebo filozofie nahradiť intuícia génia, ktorý odhaľuje podstatu."

Barta sa ďalej dotýka pojmov smer, škola, skupina, metóda. Polemizuje s profesorom Ščerbinom, ktorý aj na sjazde maďarských literárnych historikov vyhlásil socialistický realizmus opäť za metódu, v rámci ktorej sú možné rôzne smery a štýly. Barta k tomu poznamenáva, že „čo sa tu nazýva metódou, to je v skutočnosti totožné s pojmom literárneho smeru alebo tendencie, teda aj socialistický realizmus je literárnym smerom..." „Rozdiel medzi socialistickým realizmom a ostatnými smermi je v tom, že u týchto je umelecká, štýlová, formálna stránka literatúry pomerne jednotná, ale badať u nich isté svetonázorové rozdiely a v politickej ideológii značné odchýlky — kým v socialisticko-realistických dielach nielen svetonázor, ale aj politická koncepcia je totožná. Avšak z hľadiska básnicko-umeleckého charakteru sú tu rozvetvenia a rozličné prúdy." János Barta v zmysle uvedených skutočností považuje za bezpodmienečne nevyhnutné vylúčiť pojem metódy a namiesto neho odporúča zaviesť pojem štýlu, používaný v jeho užšom význame.

János Barta chcel odstrániť pojmový zmätok, resp. prekrývanie pojmov z marxistickej literárnej vedy. Ale ako to ukazujú aj uvedené úryvky z jeho myšlienkového postupu, k problému pristupoval nie zo strany gnozeologickej, ale v podstate zo strany logickej. Z Bartových špekulatívnych záverov, ku ktorým dospel zužovaním pojmov, však nevysvitá, v čom sa líši jeho pojem štýlu od podobného pojmu v kultúrnej histórii.

Podľa plánu problém realizmu sa má na jar 1958 opäť stať predmetom diskusie. Na nej budeme môcť pokračovať v ďalšom objasňovaní našich doterajších názorov.

Z rukopisu preložil *Karol Tomiš*

N. STEPANOV (Moskva)

DISKUSIA O OTÁZKACH REALIZMU V LITERATÚRE

V apríli 1957 sa konala v Moskve diskusia, organizovaná Inštitútom svetovej literatúry Maxima Gorkého AV SSSR o otázkach realizmu v svetovej literatúre.

[5] *Opäť o realizme*, Irodalmi figyelő, č. 2, 1956, 116. — Porov. k tomu i článok H. Markiewicza *Realizmus a literárne smery* v Slovenskej literatúre IV, 1956, č. 4.

Táto diskusia vyvolala veľký záujem v sovietskej vedeckej verejnosti a prilákala veľký počet účastníkov, ktorí sa zišli z rôznych končín krajiny.*

Na diskusii, ktorú otvoril úvodným prejavom profesor I. I. Anisimov, odzneli referáty profesora J. E. Eľsberga *Sporné otázky pri skúmaní realizmu v súvislosti s problémom klasického dedičstva,* člena korešp. AV SSSR D. D. Blagého *Zvláštnosti ruského realizmu,* člena korešp. AV SSSR D. S. Lichačeva *Vývoj ruskej literatúry v 11.—17. stor. k realistickému zobrazovaniu skutočnosti,* člena korešp. AV SSSR N. I. Konrada *Problémy realizmu a literatúra Východu,* prof. R. M. Samarina *K problému realizmu v západoeurópskej literatúre epochy renesancie,* prof. A. F. Ivaščenka *Problém realizmu v západoeurópskej literatúre v druhej polovici 19. stor.,* prof. V. R. Ščerbinu *Problém socialistického realizmu* a iné. Už tento zoznam referátov ukazuje, na akom širokom základe bola založená diskusia, k akému ohromnému literárnohistorickému materiálu sa obracala pozornosť jej účastníkov. Problém realizmu sa po prvý raz skúmal nielen v ruskej a západoeurópskej literatúre, ale aj so zreteľom na literatúry Východu.

Diskusia poukázala nielen na aktuálnosť a dôležitosť skúmania problémov realizmu, ale aj na takmer neobmedzené množstvo otázok, vzniknutých v súvislosti s touto témou a na nedostatočnú teoretickú a metodologickú rozpracovanosť otázok realizmu.

Problém realizmu, i socialistického realizmu, nie je abstraktno-teoretický problém. Od jeho riešenia v mnohom závisí formovanie sa celej svetovej literatúry, chápanie zákonitostí historického procesu jej vývinu. Realizmus ako najdokonalejšia a najpokrokovejšia metóda umeleckej tvorby bol v diskusii definovaný vo svojej historickej zvláštnosti a v rozmanitosti svojich prejavov.

V referáte J. E. Eľsberga sa hovorilo, že umelecký rozvoj ľudstva svedčí o narastaní špecifickej váhy realizmu, ako tej tvorivej metódy, ktorá vznikla v epoche renesancie, prešla potom zložitými historickými zmenami a získavala stále významnejšie estetické víťazstvá. Tým spôsobom, že realizmus vedel prijať a pokračovať v najlepších tradíciách predchádzajúcich a s ním súčasne sa rozvíjajúcich literárnych smerov, umožnil najhlbšie a najplnšie zobrazenie skutočnosti.

Toto chápanie realizmu ako historicky podmienenej umeleckej metódy v literatúre a v umení stavia J. E. Eľsberg proti prívržencom toho názoru, že realizmus existoval vždy a že už v kresbách jaskynných ľudí ho možno badať. „Skúmanie realizmu — ukazuje J. E. Eľsberg — musí mať konkrétno-historický charakter a musí byť založené na analýze skúmaných diel v jednote ich obsahu a formy, v ich umeleckej špecifite a teda v neopakovateľnej osobitosti každého z nich." Práve táto historická konkrétnosť, vlastná marxistickej metodológii, je v protiklade ku koncepcii, ktorá obmedzuje realizmus na chápanie pravdivosti umenia a na stotožňovanie s umením vôbec a ktorá vidí v ňom jedinú pokrokovú metódu umenia. J. E. Eľsberg sa stavia proti zámene konkrétnej literárnovednej definície umenia s obecne filozofickým protikladom realistického a antirealistického svetonázoru.

Keď určujeme zvláštnosti tej alebo onej etapy realizmu, — tvrdí J. E. Eľsberg — nesmieme zabúdať na to, že novosť obsahu literatúry, závislá predovšetkým od zmien, prebiehajúcich v samej skutočnosti, javí sa v rade prípadov ako výsledok toho, že literatúra, vďaka vnútornej logike a tradícii svojho rozvoja,

* Pozn. red. Diskusia sa konala v dňoch 12.—18. apríla 1957.

odhaľuje také stránky skutočnosti, ktoré pre tie alebo oné príčiny prechádzali pomimo pozornosti a záujmov predchádzajúcich období literárneho vývinu. Dôležitým krokom na vývinovej ceste realizmu je tvorba Shakespeara a realistické snahy spisovateľov epochy renesancie. Predsa však tieto tendencie sa nestali tým zrelým realizmom, aký sa prejavil v tvorbe Balzaca, Stendhala, Flauberta, Dickensa a iných predstaviteľov západoeurópskej literatúry, ako aj v ruskom realistickom románe 19. stor. — u Puškina, Turgeneva, L. Tolstého a iných.

J. E. Eľsberg poukazuje súčasne na zložitosť a protirečivosť rozvoja realizmu v svetovej literatúre ako celku. Svoj referát končí pripomienkou, že najmä literatúra socialistického realizmu v porovnaní s hypertrofiou naturalistických princípov a formalistickou neprirodzenosťou dekadentného umenia na Západe, plne a mnohostranne si osvojila najlepšie črty klasického, predovšetkým realistického umenia.

Rozvojom a charakterom západoeurópskeho realizmu a západoeurópskej literatúry sa zaoberalo niekoľko referátov: prof. R. M. Samarina *K problému realizmu v západoeurópskych literatúrach v epoche renesancie*, prof. A. A. Jelistratovej *K problému vzájomného vzťahu medzi realizmom a romantizmom*, prof. A. F. Ivaščenka *Problém realizmu v západoeurópskej literatúre v druhej polovici 19. stor.* Vo všetkých týchto referátoch sa skúmajú predovšetkým konkrétno-historické formy realizmu. R. M. Samarin vychádza z predpokladu, že epocha renesancie je predovšetkým revolučná epocha nástupu pokrokových spoločenských síl, ktoré ničia odpor feudálnej reakcie a kladú základy nového, národného života. Referent vyzdvihuje rad základných problémov, riešenie ktorých — podľa jeho mienky — musí podporovať skúmanie procesu rozvoja realistického umenia v priebehu 14.—16. stor. K nim patrí predovšetkým problém nerovnomerného rozvoja realizmu v rôznych literatúrach epochy renesancie, problém národnej špecifity literatúry v tejto epoche, problém periodizácie pokrokového umenia a rozličné etapy jeho rozvoja a problém boja smerov, predovšetkým boja s literatúrou feudálnej reakcie, nepriateľskej realizmu. V literatúre renesančnej epochy R. M. Samarin rozlišuje dva základné smery: šľachtický humanizmus, vzdelaneckú poetiku predchodcov klasicizmu a demokratický prúd, naplnený národnými tradíciami, ktorý vyniesol na povrch Rabelaisa, Montaigna, Shakespeara, Cervantesa. Prax pokrokového umenia epochy renesancie je neobyčajne bohatá a rozmanitá — hovorí referent. Renesančná literatúra je obrovské tvorivé laboratórium, z ktorého vyšlo množstvo nových žánrov a estetických ideí, ktoré do našich čias nestratili svoj význam. Zvlášť podrobne sa referent zastavuje pri charakteristike realizmu v tvorbe Shakespeara, vidiac v ňom najvyšší prejav realizmu v renesančnej epoche. Shakespearov realizmus a historizmus — podľa mienky referenta — mohutnie sa priebehom jeho tvorivého vývinu. Shakespearov historizmus je nová kvalita rodiaceho sa realistického umenia, ktorý nebol ani u Boccaccia, Erazma, ani u Rabelaisa. Formujúca sa Shakespearova estetika je tesne zviazaná s materialistickými ideami epochy renesancie, najmä s ideami Bacona. V Shakespearovej tvorbe sú už počiatky realistickej typizácie hrdinov, hoci prostriedky realistického zovšeobecňovania, charakteristické pre Shakespearovu dramaturgiu, sú ešte ďaleko od prostriedkov typizácie realistov 19. stor. V tých realistických črtách, ktoré sa niekedy pokladajú za dôkazy romantickej podstaty jeho estetiky, je vyjadrená historická zvláštnosť danej etapy realizmu, a to v jeho anglickej špecifite.

A. F. Ivaščenko vo svojom prejave poukazoval, že kritický realizmus 19. stor.

odhaľoval rany kapitalistického systému: egoizmus a parazitizmus, honbu za ziskom, zbožňovanie súkromných záujmov a pod. Nesmieme však zabúdať na druhú stránku realizmu: kritickí realisti prvej polovice minulého storočia, pozorujúc zhubné následky vlády egoizmu, osobného úžitku z využívania človeka, usilovali sa nájsť východisko z vlády platenia v hotovosti; chceli ukázať na možnosť mimoburžoáznej existencie pre svojich hrdinov. Realisti sa v minulosti snažili odhaliť kladné sociálne podmienky človeka, dostali sa k zobrazeniu tragédie nevyužitých, neuplatnených, alebo krajne zúžených možností kladne zamierenej ľudskej činnosti.

Podstata veci je v tom, že kritický realizmus prvej polovice minulého storočia posunul do centra svojej pozornosti problém zmyslu ľudskej činnosti, vychádzal z viery v ohromné sociálne možnosti človeka. Realisti ho zobrazili v úplnej výzbroji rozumu, vôle a veľkých vášní. To bolo výsledkom veľkých historických premien, ktoré signalizovali nástup novej, vyššej a pokrokovejšej formy ľudského života. Realisti však ľahko pochopili, na aké obludné formy sa mení životná činnosť a aktivita meštiaka, pretože táto aktívnosť má egoistický charakter a sústreďuje sa len na vlastný prospech.

Realisti prvej polovice 19. stor. vkladali presný zmysel do pojmu „typické okolnosti". Možno povedať, že základom nesmiernej rozmanitosti sujetov bola generálna typická situácia: osobnosť a spoločnosť sú nepriatelia; spoločnosť vystupuje voči jednotlivým jej členom ako krutá vonkajšia nevyhnutnosť; tlak spoločnosti, jej vlčích zákonov dáva smer schopnostiam a sklonom človeka.

Všemožné odrody dekadencie z konca 19. a začiatku 20. stor. sú zjavom nám nepriateľským, nerozlučne spätým s pokročilým rozkladom buržoáznej ideológie. Pri všetkých formálnych odlišnostiach medzi dekadentnými smermi spájajú ich spoločné momenty: hlboká deformácia objektívnej skutočnosti a jej ostré porušenie v dekadentnom umení; bezvýchodnosť a amoralizmus, povýšený na princíp; tie alebo oné odtienky nietzscheanizmu s hlásaním práva silnej osobnosti a apológia hrubej sily; chorobná záľuba v javoch rozkladu a hynutia a prijatie všetkého temného, patologického za normu.

V referáte prof. A. A. Jelistratovej *K problému vzťahu medzi realizmom a romantizmom* sa skúma úloha romantizmu v anglickej literatúre z konca 18. a začiatku 19. stor. Referentka pri skúmaní romantizmu ako zvláštneho spojiva medzi renesančným realizmom a kritickým realizmom 19. stor. prichádza k záveru, že odmietanie metódy osvietenského realizmu v tvorbe romantických spisovateľov sa javí z estetického hľadiska ako pokrokový čin, keďže sa do popredia dostáva nový lyrický princíp. Pri skúmaní tvorby Shellyho a Byrona A. A. Jelistratova zisťuje, že zovšeobecnenia, ku ktorým prichádzajú títo spisovatelia, zaodievajú do romantickej formy, avšak že je v nich jadro básnikom poznanej historickej pravdy. Referentka skúma romantické črty aj u takých realistických spisovateľov, ako sú Dickens, Thackeray, vidí v pokrokovom romantizme kladný princíp a súdi, že romantizmus môže organicky dopĺňať realistickú metódu tvorby.

Veľký záujem vyvolal referát člena korešp. D. D. Blagého *Zvláštnosti ruského realizmu.* D. D. Blagoj, na rozdiel od R. M. Samarina a A. A. Jelistratovej, zrieka sa pojmu „osvietenský realizmus", „renesančný realizmus" a súdi, že hoci možno nájsť realistické tendencie vo všetkých veľkých literárnych smeroch (klasicizmus, sentimentalizmus, romantizmus), predsa ako nová „kvalita" v literatúre zjavuje sa realizmus v tvorbe realistických spisovateľov 19. stor. Realiz-

mus — podľa slov referenta — v porovnaní so všetkými prv jestvujúcimi literárnymi smermi predpokladá najplnší a najpresnejší, umelecky najpravdivejší odraz objektívne jestvujúcej skutočnosti, takej, aká je, bez falošnej idealizácie a satirickej karikatúrnosti, odraz, neuspokojujúci sa vonkajším napodobnením, ale prenikajúci do podstaty zobrazovaných javov, do ich všeobecnej podmienenosti a historického zmyslu, odraz všeobecno-typický („vernosť zobrazenia typických charakterov v typických okolnostiach"), avšak realizovaný vo forme samého života, teda nie abstraktno-špekulatívne, ale zmyslovo-konkrétne, nie jednostranne — schematicky, ale vo všetkej rozmanitosti a bohatstve, vlastných ojedinelému, jedinečnému, individuálnemu („každá osoba — typ, avšak súčasne aj určitá osoba"). — Využívajúc túto Engelsovu definíciu D. D. Blagoj usudzuje, že ona charakterizuje literatúru 19. stor. v celom období jej rozvoja od Balzaca a Stendhala po Dickensa a Galsworthyho, od Puškina po Čechova. V Shakepearovej tvorbe sú len začiatky historizmu, chápanie všeobecno-historickej podmienenosti ním vytváraných charakterov. Avšak prehĺbená, historická reprodukcia skutočnosti, zodpovedajúca engelsovskej definícii realizmu, vzniká až u umelcov-realistov 19. stor. na základe určitej a veľmi vysokej úrovne rozvoja ako literatúry, tak aj celého kultúrno-historického rozvoja všeobecného vedomia.

Vychádzajúc z toho, D. Blagoj začína históriu ruského realizmu Puškinom — praotcom novej ruskej literatúry, usudzujúc, že realistické tendencie v tvorbe takých spisovateľov 18. stor. ako Fonvizin a Radiščev sa ešte nestali tým zrelým realizmom, ktorý sa rozumie z Engelsovej formulácie. V 18. stor. sa hromadia už tie prvky realistického zobrazovania skutočnosti, spoločensko-kritického pátosu, historizmu, princípov umeleckej typizácie, ktoré sa v plnej miere uskutočňujú v tvorbe spisovateľov realistov 19. stor., počnúc Puškinom a Gogoľom. Zvlášť v Puškinovej tvorbe nie sú oddelené realistické elementy a tendencie, ale už celý súhrn príznakov, ktorým zodpovedá pojem umeleckého realizmu, ako sa vytvára v svetovej literatúre 19. stor.: typické charaktery v typických okolnostiach, podané vo všetkej rozmanitosti a bohatstve individuálneho výrazu, hlboké prenikanie do podstaty reprodukovaných javov života. D. D. Blagoj, keď poukazuje na individuálne odlišnosti Puškinovej, Gogoľovej, Tolstého, Saltykovovej tvorivej metódy, vidí súčasne v ich dielach zvláštnu literárnu tradíciu, zvláštny národný typ realizmu, charakteristický pre ruskú literatúru.

Člen korešp. AV SSSR D. S. Lichačev vo svojom referáte *Vývoj ruskej literatúry v 11.—17. stor. k realistickému zobrazeniu skutočnosti* rozšíril hranice realizmu, všímajúc si postupného hromadenia prvkov realistického zobrazenia skutočnosti v ruskej literatúre. Referent pri analýze zmien v spôsobe zobrazovania človeka v starej ruskej literatúre prichádza k záveru, že stará ruská literatúra (ako aj staré ruské umenie) vládne najjemnejšími umeleckými vymoženosťami v tej oblasti zobrazovania skutočnosti, do ktorej sa púšťala pre ňu charakteristickou umeleckou metódou. Tak napr. zásluhou krajne skromného výberu tých stránok skutočného života, zobrazenie ktorých si postavila za svoju úlohu, dosiahla takmer ornamentálne zovšeobecnenie obrazu. Napriek tomu, že D. S. Lichačev vopred zdôraznil, že realizmus ako literárny smer vznikol len v prvej polovici 19. stor., v rade prípadov zveličoval realistické tendencie staroruského umenia, uchyľujúc sa k istej modernizácii jeho výkladu.

Súčasne s referentmi, ktorí vymedzovali javy realizmu v literatúre 19. a začiatku 20. stor. (Eľsberg, Blagoj), urobil sa pokus rozšíriť hranice realizmu za hranice ruskej a dokonca západoeurópskej literatúry, obrátiť pozornosť na skú-

manie otázok realizmu literatúry východných národov. V referáte *Problémy realizmu a literatúra Východu* člen korešp. N. I. Konrad ukázal, že krajiny Východu sa k realistickej literatúre dostávali obyčajne neskoršie ako západné krajiny. Vysvetľuje sa to predovšetkým tým, že tieto krajiny si nestačili osvojiť celú vývinovú cestu európskej literatúry, neprestajne spájali realizmus s romantizmom a dakedy aj s inými smermi. Na cestu realizmu vstúpila najskôr japonská literatúra, čo sa vysvetľuje tým, že Japonsko nastúpilo ako prvé z krajín Východu cestu kapitalistického vývinu. N. I. Konrad ukazuje zvláštnosť osudov realizmu v japonskej literatúre v rôznych etapách jej vývinu. V závere poukazuje na to, že vo východných literatúrach je nevyhnutné prihliadať k existencii mnohých iných nerealistických línií, ktoré svojho času mali veľký pokrokový význam.

Národnou formou realizmu sa zaoberal referát K. L. Zelinského *Národná forma ako problém socialistického realizmu.* K. L. Zelinskij poznamenáva, že celé dejiny literatúry, ako aj ústnej ľudovej poézie svedčia o tom, že národná forma a národný obsah ako konkrétne, historicky podmienené kategórie hrajú veľkú úlohu v literárnej estetike. Referent zdôrazňuje, že problém „národnej formy" žiadnym spôsobom nie je možné stotožňovať s jazykom. „Národná forma" zahrňuje i národné tradície literatúry, i neopakovateľnú národnú povahu („psychologické"), emocionálne zvláštnosti národa.

K. L. Zelinskij stavia otázku o význame národnej formy v literatúrach socialistického realizmu. Nový socialistický obsah podľa jeho mienky musí „absorbovať" tradičné národné formy. Socialistický realizmus — podľa mienky autora — nie je len svetonázor, ale aj umelecká metóda, majúca svoje formy a štýl. A predsa súčasne na rôznych národných pôdach vznikajú diela, v ktorých možno badať niečo spoločného. Toto spoločné sa prejavuje v svetonázore, ako aj v tematike a sujete. Keď poukazujeme na tieto štýlové zmeny, ktoré pred našimi očami prežívajú rôzne národné sovietske literatúry, nechceme uprednostňovať realistický štýl pred romantickým. Problém národnej formy v rámci metódy socialistického realizmu nerieši sa cestou odmietania alebo zatlačovania všetkého, čo sa nevtesnáva do tradície ruského, i širšie — európskeho realizmu. Socialistický realizmus dáva naopak možnosť na historicky rôznych národných pôdach obohacovať a rozvíjať sa v procese vzájomného pôsobenia mnohých národných literatúr (ako v SSSR) a tými štýlmi, ktoré sa v nich historicky vytvorili.

Otázkam socialistického realizmu, ktoré vyvolali zvlášť zvýšený záujem prítomných, venoval svoj referát prof. V. R. Ščerbina *Problémy socialistického realizmu.* Estetika socialistického realizmu — podľa neho — vychádza z koncepcie, ktorá stojí v protiklade k tvrdeniam buržoáznej kritiky o „kríze realizmu" a potvrdzuje životaschopnosť, napredovanie a obohacovanie realizmu. Na rozvoj realizmu sa pozerá ako na proces vzostupný. Aj socialistický realizmus označuje za jeho nový vyšší stupeň.

Metóda socialistického realizmu je novou etapou vo vývine realizmu. Socialistický realizmus sa historicky zákonite zrodil príchodom nových síl na spoločenskú arénu a živou logikou samého rozvoja umenia. Novátorstvo socialistického realizmu spočíva predovšetkým v umeleckom objavení aktívneho významu ľudových más v spoločenskom vývine, v historickej úlohe obyčajných ľudí ako opravdivých vládcov života. Odtiaľ uvedenie tvorivej práce a pátosu budovania ako základnej idey do umenia. Socialistický realizmus tým, že novým

spôsobom odhalil charakter ľudových más, neobyčajne rozvinul zorné pole umenia, osvetlil skutočnosť novým svetlom a odokryl nové zdroje krásna. Socialistický realizmus na rozdiel od zneľudštenia umenia v buržoáznej literatúre, zožieranej jedom dekadencie, upevňuje hlavné miesto človeka v živote i v umení, pričom chápanie ľudskosti sa tu rozširuje, nadobúda hlbší zmysel, pretože ľudové masy po prvé vystupujú nie ako objekt súcitu, ale ako opravdiví páni a tvorcovia života. Socialistický realizmus v protiklade k súhrnu statických stavov človeka, zobrazovaných kritickým realizmom často vonkajškovo pravdivo, avšak bez perspektívy, upevňuje revolučný rozvoj skutočnosti.

V. R. Ščerbina poukazuje na dôležitosť princípu straníckosti pre socialistický realizmus, ktorý je neoddeliteľný od pravdivosti zobrazovania života. „Straníckosť umenia socialistického realizmu nemá nič spoločného s nejakou zvonka vnášanou umelou reglementáciou tvorčieho procesu." Je to, naopak, mohutný vnútorný pátos umelca, jeho odhodlanosť slúžiť svojím umením národu a prispievať umeleckými prostriedkami k jeho intelektuálnemu a estetickému rozvoju. Umenie socialistického realizmu, rozvíjajúc i v tomto ohľade tradície klasického realizmu, ktorý vidí vždy súvislosť medzi osobnosťou a prostredím, skúma individuálne osudy hrdinov ako časť širokej sociálnej existencie, zvlášť zdôrazňujúc typickú, spoločenskú náplň človeka. Socialistický realizmus pri odhaľovaní gigantických historických premien, uskutočňovaných ľudom, vyzdvihuje na prvé miesto aktívnu spoluúčasť človeka, ktorý pretvára aj tie najtypickejšie okolnosti. Od Gorkého *Matky* po román N. Ostrovského *Ako sa kalila oceľ* a po Šolochovov *Osud človeka,* preniká celou literatúrou socialistického realizmu jej základná tvorivá idea — idea vzostupu človeka v tvrdých podmienkach boja za dokonalejšie formy materiálneho a duchovného života, za víťazné prekonanie nepriaznivých okolností v spoločenskom živote.

Taktiež západoeurópska realistická literatúra dosť často pravdivo ukazuje dramatizmus osudov svojich hrdinov, zobrazuje ich však ako podlomených, neschopných prekonať ťažko doliehajúce na nich okolnosti, kým v socialisticko-realistickej literatúre viera v morálne sily hrdinu a vo víťazstvo nad okolnosťami určuje jeho perspektívu.

Ďalej pripomína V. R. Ščerbina jednostrannosť toho názoru, podľa ktorého súčasné umenie na Západe je úplne zdeptané modernizmom a realistické tradície a prúdy akoby z neho boli vymizli. Skutočné estetické hodnoty i v západnej literatúre vytvárajú len pokračovatelia v klasickej tradícii minulosti a umelci socialistického realizmu. Pritom treba mať na zreteli — zdôrazňuje referent — že „socialistický realizmus nediktuje nejaké predpísané postupy, štýly, tvárne formy, ale vyžaduje množstvo najrôznejších »spôsobov« zobrazovania skutočnosti, nech len podávajú pravdu života, myšlienok a citov človeka". Ďalej sa podrobnejšie zaoberá problémom novátorstva a hovorí, že stúpenci realizmu i reakčnej estetiky vnášajú do pojmu novátorstva naprosto rôzny význam. Socialistický realizmus v protiklade k abstraktnému formalizmu sa ustavične snaží o vytváranie nových foriem a o rozšírenie možností klasického umenia. Naliehavou potrebou živého rozvoja umenia je vyznačenie presnej hranice medzi primitívnym schematizmom a fotografovaním, čo vôbec nie je umením, a socialistickým realizmom, ktorý predstavuje vyšší stupeň rozvoja pokrokovej umeleckej literatúry.

K referátu V. R. Ščerbinu sa pripája prejav prof. V. O. Percova o realizme a modernistických prúdoch v ruskej literatúre na začiatku 20. stor. V. O.

Percov vraví, že modernistické prúdy v ruskej literatúre na začiatku 20. stor., ako symbolizmus, futurizmus, akmeizmus stáli v protiklade ku klasickým tradíciám realizmu. Zároveň s rozšírením hraníc realizmu sa v značnej miere prejavovala i snaha o individuálne pokusy umelcov, ktorí začínali svoju umeleckú dráhu v modernistickom prostredí. Blok, Majakovskij a niektorí iní spisovatelia vedeli vo svojej tvorbe prekonať dekadentné motívy i formalistické samoúčelné experimentátorstvo a vytvorili diela skutočnej životnej pravdy.

Dôležitým doplnkom v debate o realizme bol aj prejav prof. M. B. Chrapčenka na tému *Realistická metóda a tvorivá individualita spisovateľa.* M. B. Chrapčenko zdôraznil význam osobnosti spisovateľa a jeho individuálnej, neopakovateľnej tvorivej maniery. Realistický spisovateľ nie je gramofónom, ktorý mechanicky prenáša záznam melódie na platni. Talentovaný spisovateľ tým, že do literatúry prináša to „svoje", rozmnožuje spoločný majetok a duchovné hodnoty, ktoré patria národu. Tieto hodnoty sa rozmnožujú práve zásluhou tvorivých objavov jednotlivých umelcov slova. Avšak úloha tvorivej individuálnosti spisovateľa sa neprejavuje jednoducho zvláštnosťou, chápanou vo svojej imanentnej podstate, ale tou zvláštnosťou, ktorá sa prejavuje vo vytváraní obecne platných umeleckých zovšeobecnení. „Svoje" nadobúda dôležitý význam, nielen preto, že je to „svoje", ale vtedy, keď obohacuje umeleckú kultúru národa, keď obohacuje naše vnímanie, poznanie sveta.

Realistická metóda — uzaviera prejav M. B. Chrapčenko — v ktorejkoľvek svojej historickej forme predstavuje sama osebe meniaci a vyvíjajúci sa jav. Nijaký spisovateľ nepoužíva jednoducho už dosiahnuté výdobytky, ale vždy účinne rozvíja princípy realistického zobrazovania skutočnosti. Veľký umelec slova, tým, že si tvorivo osvojuje tie alebo oné stránky dedičstva svojich predchodcov, obohacuje realistickú metódu novými objavmi a novými prostriedkami básnického poznania sveta.

Diskusia o realizme vyvolala živú výmenu názorov, na ktorej sa zúčastnili početní rečníci, Moskovčania, aj tí, ktorí pricestovali z mnohých iných miest. V diskusii sa poukazovalo na nevyhnutnosť ohraničiť pojem pravdivého zobrazovania skutočnosti od realistickej metódy, na existenciu realistických prvkov v iných literárnych smeroch a predovšetkým na potrebu prísneho historického a vedeckého spôsobu riešenia otázky o rôznych etapách vo vývine realizmu. Niektorí prítomní navrhli pokračovať v diskusii o nadhodených otázkach, sústrediť sa v debate na probémy ruského realizmu 19. stor. a na problém socialistického realizmu.

Z rukopisu preložil *A. Šimkovič*

O TÉZACH K DEJINÁM ČESKEJ LITERATÚRY

Pred spracovaním a vydaním vysokoškolskej príručky dejín českej literatúry predložili autori odbornej verejnosti tézy, v ktorých prirodzene nejde „o popisné podanie obsahu, ale o skutočné tézy, t. j. o tvrdenia, týkajúce sa zmyslu, vývinového významu jednotlivých období a osobností, ich dosahu pre vývin spoločnosti" (J. Mukařovský). Prvá až piata časť — tézy k dejinám staršej českej literatúry — boli odtlačené v časopise Česká literatura (V, 1957, č. 1,

str. 4—35). K tézam zo staršej českej literatúry treba pripojiť i obsiahly ukážkový portrét o Kosmovi, ktorý opäť v Českej literature (V, 1957, č. 2, str. 152—167) uverejnil A. Škarka. Autormi téz staršej českej literatúry sú: J. Hrabák, A. Škarka, F. Svejkovský, J. Daňhelka, E. Petrů, E. Pražák, J. Kolár. Tézy sa skladajú zo všeobecných úvodných kapitol a z kapitol monografických. Podľa vývinových periodizačných medzníkov staršej literatúry tvoria päť častí: *Doba písemnictví staroslověnského a latinského* (Od druhé poloviny 9. stol. do polovíny 13. stol.), *Vznik česky psané literatury a její rozvoj ve 14. stol.* (Od polovíny 13. stol. do prvních let 15. stol.), *Zlidovění literatury v době husitské* (Od počátku 15. stol. do konce šedesátých let 15. stol.), *Úsilí o spojení literatury s životní praxí za kulturní převahy měšťanstva* (Od sedmdesátých let 15. stol. do dvacátých let 17. stol.), *Ústup měšťanské kultury a rostoucí význam lidové tvorby v období vládnoucí protireformace* (Od dvacátých let 17. stol. do sedmdesátých let 18. stol.). Tieto veľké vývinové obdobia sú prirodzene členené ešte vnútorne. V období staroslovienskeho a latinského písomníctva sa hovorí o staroslovienskej literatúre vo Veľkomoravskej ríši (druhá polovica 9. stor.), o boji staroslovienskej a latinskej literatúry (10. a 11. stor.) a o dočasnom víťazstve latinčiny v literárnom živote a prvých stopách literárneho použitia češtiny (od začiatku 12. stor. do polovice 13. stor.); v období vzniku a rozvoja česky písanej literatúry v 14. stor. o začiatkoch laicizácie a počeštení literatúry (od polovice 13. stor. do polovice 14. stor.) a o vrchole feudálnej kultúry a úsilí o demokratizáciu literatúry (od polovice 14. stor. do prvých rokov 15. stor.); v období literatúry za husitstva o účasti literatúry na ideovej príprave revolučného hnutia a na revolučných bojoch (od začiatku 15. stor. do tridsiatych rokov 15. stor.) a o doznievaní husitských ideálov v literatúre po likvidácii revolučného hnutia (od štyridsiatych do konca šesťdesiatych rokov 15. stor.); v období literatúry meštianskeho charakteru o začiatkoch nového rozvoja literatúry (od sedemdesiatych rokov 15. stor. do dvadsiatych rokov 16. stor.) a o rozkvete meštianskej literatúry (od tridsiatych rokov 16. stor. do dvadsiatych rokov 17. stor.); a napokon v období ústupu meštianskej kultúry za protireformácie o dovŕšení predbelohorskej kultúrnej tradície v emigrantskej literatúre a nástupe protireformácie v domácej literatúre (od dvadsiatych do päťdesiatych rokov 17. stor.) a o ľudovej ústnej slovesnosti v popredí domáceho literárneho procesu (od päťdesiatych rokov 17. stor. do sedemdesiatych rokov 18. stor.).

Periodizačné medzníky staršej českej literatúry sú vhodne volené, pretože spájajú harmonicky spoločenskú, kultúrnu a literárnu stránku príslušných období. Vyhli sa i násilnému ekonomizovaniu i nedialektickému chápaniu literatúry ako samostatného, od života odtrhnutého kultúrneho prejavu. Celkove vyjadrujú progresívne tendencie vo vývine českej literatúry, kým vo vnútornom členení sú už aj náznaky druhej stránky vývinu, t. j. spiatočníckych tendencií, proti ktorým museli úporne bojovať pokrokové zložky na zložitej ceste demokratizácie staršej českej literatúry. Proti takémuto výberu a výkladu hlavných periodizačných medzníkov a ich ďalšiemu vnútornému členeniu nemožno mať v podstate námietky, pretože poukazujú predovšetkým na pokrokovú líniu vo vývine českej literatúry, pričom neobchádzajú ani boj protikladných vývinových tendencií. Tieto náznaky boja dvoch kultúr v periodizácii sa mali naširoko rozvinúť predovšetkým vo všeobecných kapitolách. Uverejnené tézy však nekladú dostatočný dôraz na túto vývinovú stránku dejín staršej českej literatúry. Vtláčajú čitateľovi zväčša dojem, ako keby sa česká literatúra v minulosti vyvíjala

viac-menej priamočiaro a bez rozhorčených bojov progresívnych a regresívnych literárnych prúdov. Tento nedostatok v sledovaní dynamiky literárneho vývinu sa naproti tomu skoro celkom stráca v jednotlivých monografických a portrétových kapitolách, ktoré sa jednak zbavujú určitej opisnosti a jednak obracajú svoju pozornosť i na umelecké otázky literárneho diela, ako napr. Alexandreis, spomínaný Škarkov portrét o Kosmovi, Tomáš ze Štítného, Hádání Prahy s Kutnou Horou a i. Aj tu však badať nedôslednosť (Chelčický). Tým však nechcem tvrdiť, že v úvodných kapitolách obe zložky, t. j. dialektický pohľad na literárny vývin a skúmanie literárneho diela ako umeleckého faktu, nie sú vôbec zachytené. Skôr tu ide v tomto ohľade o nepomer medzi monografiami a úvodnými kapitolami. Kým v monografiách sú obe zložky zvýraznené, v úvodných kapitolách sú načrtnuté hmlistejšie.

Určitú nejednotnosť badať i v rámci samých všeobecných kapitol. Niektoré z nich majú všeobecnejší ráz, iné si zas viac všímajú kultúrne pomery a ďalšie sú až neúmerne preplnené spoločenskými a historickými faktami, ako napr. obdobie doznievania husitských ideálov v literatúre. Najviac sa možno pozastaviť nad kapitolou, ktorá hovorí o ústupe meštianskej kultúry a rastúcom význame ľudovej tvorby v období vládnúcej protireformácie. Dopodrobna je v nej prepracovaná prvá časť tézy; o rastúcom význame ľudovej tvorby za protireformácie však, i keď je to ešte nedostatočne prebádaná oblasť, hovoria tézy len niekoľko viac-menej všeobecných konštatovaní, pričom ťažisko tejto kapitoly by malo byť práve vo výkladoch o raste ľudovej umeleckej slovesnosti.

Tézy si síce všímajú aj otázku kultúrnych a literárnych súvislostí, no zväčša so susednou kultúrou a literatúrou nemeckou. Naproti tomu temer celkom zanedbávajú uhorské súvislosti (napr. vzťahy v 10. a 11. stor.) a kultúrne a literárne vzťahy medzi Čechmi a Slovákmi. Mená učencov a literátov slovenského pôvodu, pôsobiacich v Čechách, uvádzajú alebo sporadicky, ako napr. Nedožerského (správne Vravrinec Benedikt z Nedožier), Jessenia a Kyrmezera, alebo sa o nich vôbec nezmieňujú (Rakovský, Silván). Práve tak macošsky sa zachovali aj k českým vzdelancom, ktorí účinkovali na Slovensku najmä v pobelohorskom období (Jakobeus). Vôbec vzťahy medzi českou a slovenskou kultúrou a literatúrou, podiel oboch našich národov na tejto kultúre a literatúre a prínos slovenských vzdelancov do českej kultúry a naopak boli by si zaslúžili bližšie povšimnutie, ak nie samostatnú kapitolu.

Ináč prehľadné tézy sa mohli vyvarovať i niekoľkých nepresných a chybných formulácií, ako napr. o čiastočnej zrozumiteľnosti staroslovienskej literatúry pre ľud, o potláčaní legendickej stránky *Života Konštantínovho a Metodovho*, o formalistických, antirealistických a realistických tendenciách v 14. stor. a pod. Pravda, celkove ich treba vysoko hodnotiť z každej stránky. Sú zárukou, že nové dejiny staršej českej literatúry budú postavené skutočne na vedeckej základni.

Jozef Minárik

* * *

Šiestu časť *Dejín českej literatúry*, ktorá bude druhým samostatným zväzkom, má tvoriť literatúra národného obrodenia (od sedemdesiatych rokov 18. stor. do päťdesiatych rokov 19. stor.). Tézy k tejto časti uverejnil časopis Česká literatura V, 1957, č. 1, str. 35—61. Autormi sú: Felix V o d i č k a, Karel D v o ř á k, Vladimír Š t ě p á n e k a Marie Ř e p k o v á. Vedeckým redaktorom časti je F. Vodička.

Celé toto obdobie členia tézy na štyri vnútorné vývinové periódy (str. 37): prvou je literatúra v období absolutistických reforiem a vzniku národného hnutia (od 70. rokov 18. stor. do počiatku 19. stor.), druhou je literatúra v období napoleonských vojen a reakčného absolutizmu po viedenskom kongrese (od počiatku 19. stor. do r. 1830), treťou je literatúra v období vzniku a rozvoja revolučných síl v rokoch 1830 až 1848 a štvrtou literatúra v období revolúcie (1848) a v období dočasného potlačenia jej výsledku v rokoch päťdesiatych.

Takýto spôsob periodizovania *literárnych* dejín by mohol na prvý pohľad vyvolať námietku mechanického stotožnenia medzníkov literárneho vývinu s dátami alebo udalosťami všeobecne spoločenskými, príp. politickými. Hlbší pohľad na tézy, najmä na úvodné „všeobecné" kapitoly ku každému obdobiu však ukazuje, že autori sa usilujú postihnúť špecifické dobové črty vo sfére samých literárnych faktov, čím ono zdanlivo „vonkajšie" periodizovanie, postavené v úvode k celému obdobiu, dostáva dodatočné zdôvodnenie výkladmi charakteru vskutku literárnohistorického. Vidno to ostatne i z toho, že aj cez stručné charakteristiky hlavných literárnych druhov (poézia, próza, dráma) pre každú jednotlivú periódu presvitá názor o osobitom dobovom literárnom slohu, príznačnom pre ten ktorý vývinový úsek: pre prvú periódu je to klasicizmus, pre druhú preromantizmus alebo sentimentalizmus, pre tretiu romantizmus a pre štvrtú zárodočná podoba realizmu. Pritom však je takáto dobovo slohová charakteristika presne formulovaná iba v jednom prípade: v úvode k druhému vývinovému úseku literatúry národného obrodenia (od počiatku 19. stor. do r. 1830) sa hovorí o preromantizme (alebo sentimentalizme) ako o „osobitom literárnom štýle daného obdobia", kým v ostatných prípadoch sa s obdobnými slohovo charakterizačnými termínmi („klasicizmus", „romantizmus") narába oveľa opatrnejšie. Zdá sa nám, že určitá nechuť k vypichovaniu štýlovej dominanty, príznačnej pre celý vývinový úsek, a k jej pomenovaniu tradičnými literárnohistorickými termínmi (táto nechuť môže, isteže, prameniť aj z obavy pred zjednodušovaním rôznorodosti konkrétneho literárneho materiálu daného obdobia) viedla potom k voľbe neutrálnych, pretože viac opisných ako charakterizujúcich názvov jednotlivých kapitol: *Základy obrozenské literatury, Zrod obrozenské ideologie v literatuře, Sblížení obrozenské literatury se životem, Obrozenská literatura v době revoluce roku 1848 a v boji proti reakci v letech padesátých.* Obsah týchto názvov sa ale celkom presne nekryje s názvami či označeniami jednotlivých období v úvode k celému obdobiu, pretože týmito označeniami sa vystihujú jednotlivé fázy *rozkladu feudalizmu* (teda javu všeobecne historického), kým názvami kapitol sa signalizujú fázy *rozvoja obrodenskej literatúry* (teda vlastného predmetu literárnych dejín). Bolo by preto vari metodicky výhodnejšie už hneď v úvode vziať na označenie vnútornej periodizácie toto druhé kritérium (čiže členenie vlastného predmetu) a fakty všeobecne historického charakteru použiť iba ako podtitul na označenie historického rámca a či podkladu toho-ktorého úseku literárneho vývinu.

A ešte jedna poznámka k predloženým tézam z tohto obdobia, poznámka už trochu zásadnejšia. Po prečítaní téz vzniká totiž dojem, akoby sa literárny vývin odohrával ako prostý proces narastania pokojným priraďovaním nových a nových javov, a nie ako vývin skrze boj protikladov. Možno, že len čisto zo snahy po stručnosti nespomínajú sa v tézach napr. také fakty, ako nesúlad medzi Jungmannom a Dobrovským v otázkach prozódie, alebo napr. odpor českého literárneho prostredia voči Kollárovým jazykovým teóriám, uplatňovaným aj v jeho

básnickej praxi (ba i čiastočný chlad voči jeho ideologickým koncepciám slovanským), a nenájdeme tu ani formuláciu známeho antagonizmu Tyl—Mácha. V úvode k tretej kapitole sa síce hovorí o dvoch koncepciách literatúry v 30. rokoch („literatúra uvedomele tendenčná a výchovná" a literatúra s „revolučnou tendenciou"), tieto dve koncepcie sú však prosto položené *vedľa seba,* hoci v skutočnosti stáli aj *proti sebe.* Podobne sa iba konštatuje vznik „zvláštneho národného jazyka a zvláštnej národnej literatúry slovenskej" v polovici 40. rokov, hoci tento akt bol i pre české literárne prostredie aktom nanajvýš dramatickým a predchádzalo mu už dávnejšie napätie nielen medzi českou a slovenskou literatúrou ako celkom (to už od konca 18. stor.), ale aj medzi česky písanou slovenskou literatúrou a literatúrou českou (hneď napr. vo sfére jazykovej napätie medzi jazykovou podobou češtiny slovenských autorov a súčasným stavom rozvoja českého literárneho jazyka). Pravda, nepochybujeme, že tieto len náhodne spomenuté fakty v konečnom výklade literárneho procesu nebudú chýbať a nereklamujeme ich zaradenie do téz *ako faktov.* Spomíname ich len a len preto, lebo sa nám zdá, že sa v spracovaní téz dosť výrazne neprejavilo to, čo je za týmito a podobnými literárnohistorickými faktami: zdôraznenie dynamičnosti, vnútornej protirečivosti literárneho vývinu ako jednej z jeho najvšeobecnejších, ale zároveň aj najšpecifickejších čŕt.

Stanislav Šmatlák

* * *

Siedma časť *Dejín českej literatúry,* zahrňujúca literatúru druhej polovice devätnástého storočia, bude tvoriť samostatne tretí diel *Dejín.* Redaktorom tohto zväzku je Karel K r e j č í. Na vypracovaní téz sa okrem neho zúčastnili najmä Zdeněk P e š a t a Miloš P o h o r s k ý. Milan J a n k o v i č napísal tézy k portrétu Sládka, Jiří B r a b e c k portrétu Sovu a zomrelý Karel P o l á k bol spoluautorom téz k portrétom K. V. Raisa a Terézy Novákovej. Tézy vyšli v časopise Česká literatura V, 1957, č. 3, str. 235—254.

Na rozdiel od predchádzajúcich častí *Dejín* nie je siedma časť nazvaná podľa medzníkov spoločensko-politických. Jej názov sa ani neusiluje vystihnúť spoločenskú funkciu literatúry, ale určuje sa len časove: *Literatura druhé poloviny devatenáctého století.* Ďalej sa delí toto obdobie na tri úseky: 1. *Literatura v čele národně-osvobozeneckého boje* (Od konce let padesátých do poloviny let sedmdesátých 19. stol.), 2. *Snahy o světovost české literatury* (Od poloviny let sedmdesátých do poloviny let osmdesátých 19. stol.), 3. *Literatura odrazem společenské krise* (Od poloviny let osmdesátých do druhé poloviny devadesátých let 19. stol.). Úseky sa teda vymedzujú prevažne z hľadiska pomeru literatúry a spoločnosti, pričom vedľajší názov je výlučne chronologický.

Ako vidno, neperiodizuje sa na základe zmien umeleckého zobrazovania. Nazdávam sa, že neodôvodnene. Už z téz vyplýva, že vedúcim slohom českej literatúry v celom tomto období je realizmus. Výslovne sa vraví aj o kritickom realizme (236) a o ideálnom realizme v Osvětě (241). Sústavne sa hovorí o vývine realizmu v súvislosti s prózou, no smerovanie k realizmu sa nachádza aj v poézii (241), aj v dráme (242, 246). Správne sa zisťuje, že v osemdesiatych rokoch „významný podíl na této proměně má kritika, která v literárních bojích (Mrštík a j.) i teoreticky (Hostinský) zdůvodňuje oprávněnost realismu" (250). Tieto konštatovania sú síce roztrúsené, no aj ony dokazujú, že otázky realizmu ako štýlu stáli v popredí cez celé obdobie. Realizmus má teda aj pre českú

literatúru platnosť historickej kategórie, a preto by bola škoda vzdať sa sledovania vývinu realizmu ako periodizačnej charakteristiky.

Podobne ako v predchádzajúcich častiach, možno aj tu badať sklon k zahládzaniu protirečení. Konštatuje sa, že „svou samostatnou cestou jde J. Neruda" (237), avšak nikde ďalej sa nedozvieme (tézy k jeho portrétu sú príliš opisné), aká bola tá samostatná cesta Nerudova a ako sa diferencovala a zrážala s cestou iných spisovateľov. V tézach sa často hovorí o závažnosti Nerudovho diela, no väčšinou sa zostáva len pri konštatovaní. Smerovanie jeho diela sa stráca a nemožno sledovať, v čom iní spisovatelia odporovali Nerudovmu „cílevědomému realistickému programu" (242). Význam tvorby Svatopluka Čecha býval v časoch preceňovania modernizmu znižovaný, tu sa správne uvádza na pravú mieru. Avšak zase sa len vyhlasuje, že „básnictví je ovládáno dvěma zdánlivě protichůdnými, ve skutečnosti však vzájemně se doplňujícími zjevy Sv. Čecha a J. Vrchlického" (238). Tézy nevysvetľujú, čím sa tvorba Vrchlického a Sv. Čecha doplňuje a prečo ide pri týchto básnických osobnostiach len o zdanlivú protichodnosť.

Akademik Mukařovský úvodom pri tézach k dejinám staršej českej literatúry a literatúry národného obrodenia napísal (Česká literatura V, 2) hovorí, že „každá z thesí má být co nejbezprostřednějším výrazem názoru svého autora . . .". Citované slová na rozdiel od téz k predchádzajúcim kapitolám málo platia pre túto časť, hoci v nej pre väčšiu zložitosť literárneho vývinu by to bolo tým viac na mieste. Najvypuklejšie sa to prejavuje v tézach k portrétu Vrchlického a v prehľadnej kapitole *Snahy o světovost české literatury*. Najmä v nich sa nahradzuje súvislý výklad, obvyklý v predchádzajúcich častiach, heslovaním.

Najviac konkrétnych a nových zistení sa v tézach sústreďuje okolo pomeru literatúry a spoločnosti, zvlášť v spojení literatúry s bojom za národné oslobodenie a o pomere národného básnictva a kozmopolitizmu. Tu sa podarilo autorom téz vyhnúť zjednodušovaniu. Mnoho podnetného aj pre našu literatúru je v postrehoch o postoji autorov k téme a bude treba, aby sme aj my tak v našich pripravovaných *Dejinách* sledovali zmenu hrdinu, ako sa to robí v recenzovaných tézach.

V tézach mi chýba dôkladnejšie zdôvodnenie začiatku i konca tohto obdobia. Dáta 1858 a 1897 (tento rok uvádzam na základe náčrtku prehľadnej kapitoly *Léta 1886—1897 v české literatuře* od Zdenka P e š a t a, ktorá bola uverejnená v minulom ročníku České literatury IV, 1956, str. 294—324) vyplývajú najmä z literatúry, a preto ich bolo treba charakterizovať predovšetkým najmä z nej. V súvislosti so záverom tohto obdobia nie je riešená otázka zachytenia tvorby J. S. Machara. Jeho debut sa uvádza už v tézach druhého úseku, a zase len zbežne sa objavuje Machar v treťom úseku „Literatura odrazem společenské krise," hoci jeho poézia svojou bezprostrednou kritikou je priamejším odrazom spoločenskej krízy ako tvorba Sovova. Aj na základe vlani uverejnenej Pešatovej prehľadnej kapitoly (Pešat je aj autorom téz k tomuto obdobiu) by patrila analýza Macharovej tvorby sem.

Celkove tézy k siedmej časti *Dejín českej literatúry*, ktorým sa podľa venovaného rozsahu v rámci celých *Dejín* prikladá primerane veľká vážnosť, sú vypracované menej dôkladne ako k predošlým obdobiam. Chýba organizujúci princíp, ktorý sa mohol nájsť vo vývine realizmu. Ten sa síce berie na vedomie, no zanedbáva sa jeho význam pre všetky zložky literárneho diela.

Ivan Kusý

ARCHÍV

Oskár Čepan

ZÁZNAMY JANKA KRÁĽA

V rukopisnej pozostalosti Sama B. Hroboňa v LAMS v Martine nachádzajú sa dva doteraz nepovšimnuté zošity záznamov Janka Kráľa. Prvý (8 listov, 27×21 cm) obsahuje veršové texty z ukrajinskej svadby (č. 3—29, začiatok chýba), Obžinky (poznámky a tri slohy obžinkových piesní), Koledu u Rusínou v Haliči (poznámky a tri slohy piesní), Čary slovenskje, ljeky (deväť návodov na liečenie ľudí i zvierat), záznam „20. septembra r. 1844 na ceste do Tisouca" (anekdoty o Jánošíkovi podľa podania polhorského paholka), Slová slovenskje (36 vysvetlení ľudových slov), Pesňe slovenskje v Aba-Ujvári (4 texty piesní), Podaňja ľudu nášho (o Jánošíkovi a jeho družine), dve Povesti, Kitiž na Svetlojarom jezere v Nižehradskej gubernii v Makarenskom újazďe 40 vŕst ot Semenova (Z Miskviťanina ot Meledina, mešťana semenouskieho) a nedokončený záznam O Stenkovi Razinovi.

Druhý zošit (8 listov, 26×21 cm) obsahuje záznamy: Pesně Národnje Srbou Dunajských (Smrť Omera i Merime, Oj sokole, moj sokole, Smrt Marka Kraljevića), Povesť Velko Moravskú a Národnje povesi Maloarchangelskjeho újezda (Moskvitanin: Poklady. Umrlá, Drevorubač, Jazdec, Utopenec, — D. Manikou; okrem srbskej ľudovej epiky všetky záznamy sú v štúrovskej slovenčine).

Okrem toho v zošite opisov Maloruských dúm od Sama B. Hroboňa (datovaných 30. septembrom 1845 — Výpis z Rusalky Dněstrovej) pri texte č. 5 (Vtoriu mili kvatoročku), č. 6 (Oj na hori viter vije), č. 7 (Viatri svišča), č. 8 (Po sadočku ja chodila) a č. 10 (Oj hula, hula, krutaja hora) nachádzame poznámky: zo zbierky J. Kr[áľa]. Týmito dátami sa rozširuje naše poznanie o Kráľovom štúdiu slovanskej ľudovej slovesnosti.

Odtláčame niekoľko textov, dokumentujúcich Kráľov záujem o slovenskú históriu a ľudovú slovesnosť, o jánošíkovské motívy i povesti-rozprávky, o ktoré sa zaujímal v súvislosti so svojou baladickou tvorbou. Pri prepise zachovávame pôvodnú zvukovú podobu textov (napr. muoj>môj, takje>takie a pod.), interpunkciu ojedinele upravujeme. Všetky texty možno datovať od rokov 1844—1845. O *Povesti Velko Moravskej* možno predpokladať, že je voľným prekladom, alebo štylisticky neupraveným výťahom z nejakej väčšej historickej práce.

*

20. septembra r. 1844 na ceste do Tisouca

Osadníci Pouhory sa Orauci, a ešte trebas sa už pedesiat rokou tu osadení na Oravu zabudnuť nemôžu, často aj chodia do Oravy pre navštívenia svojích priatelou. Lud je utešený, dobrý. Od Pouhory idúcky na Tisovec môj paholok mi rozpravau, keď sme šli cez jeden môstok toto: pri tomto môstku vychádza nočným časom jeden čierny vôl, alebo tiež baran a cestujúcich nepokojí, ba celkom nepustí — ibák keď ho spak ruky tri razy šibne, na čo sa ten na kolomaž rozleje. Ale ešte s tým pokoja nemá. Keď dochádza do domu, začne ho dačo hnať a keď prah prekráča, tu obluda sa zase ukáže aj vyvalí. Rozprávau, že istý Vrana, pouhorský sedliak, týmto bujakom aj na moste, aj na prahu zmorduvaný, osem týždňou ležau.

Na bok od cesty na lavú ruku je jedna pokrívená dolinka, de-tu niesli sa malie polanky, to je Janošíkova dolina, touto dolinou sa on spúšťau z Liptova do Hontu, ba aj

často v tej doline bývau. Tam je aj Janošíkova pivnica. Táto pivnica je vlastne zámok zakliaty. Stavenia je to velkô, moc v sebe obsahujúco izáb, v ktorých je všelijako bohatstvo a to: v jednej takie, v druhej takie a v samej ostatnej je Janošíkova šákou a valaška. Jednemu boli voli skapali, chudáčik vyberie sa ich hladať, ale v tom zablúdiu a príde do jednej dolinky, ako do nej vchádza, odvalí sa taký kus z jednej skaly ako dvere a vidí tam ten zámok, plný bohatstvom. Pred nim sa ale tria psi prechádzali, lebo mau tri brány menšie na bokach a jednu velikú v prostjedku. Volalo ho bohatstvo tam, ale sa bau a odišieu. Domou príde, porozpráva, i vybralo sa s nim 50 ozbrojených, že sa oni tých psou nebudú báť a že si bohatstva naberú, ale mesto to nenašli.

Od cesty na lavú stranu dosť delako vystupujú vršky hodnie, horou hustou zvetša zarastenie. Tam Janošík má poklad, svoju valašku a čákou. Mesto to je medzi jedným bukom a jednou lipou, na buku je mesiac vyťatý a na lipe slnce, ale na to ešte mesto žiaden neprišieu.

Cesta sa kus skrúca na pravú ruku a na lavej sa neháva jedna polanka malá. Tam je jedna skala na postjed polanke, na ktorej zbojníci svoje zbroje vykresali, ako nože, flinty, valašky a Janošík tlapnú na tú skalu rukou, i hneď sa mu ruka vybila, a tá ruka vybitá posial sa vída.

Od cesty na pravú stranu v jednom bre[hu] velmi velkou horou zarastenom je polanka, na tej polanke sa zbojní[ci] zbierali, tam si lahodili. Jest [tam] stará jedla. Pod tou jedlou [poškodené 1 slovo] hravau a Janošík hajdu[chovau].

Jedna banda zbojnícka pod jedným dub[o]m zakopávala poklad do zeme a zaklínala ho: aby žiaden ho nemôhou dostať, iba keď na tŕňovom vozíku od mačičiek vezenom príde a keď donesie sebou 12 kohúcich hlávok od kohútou spod jednej kusy naraz vyliahnutých. Druhá banda za kopou jednou zo zeme to vypočula, poklad vozíčkom, hláukami odkliala a vzala si.

Janíčko bou v bande velmi chytrý čeladník, velmi sa znau dobre škrabať na stromy. Raz ich lapajú, Janošík povie: choď na jelu a pozri, kolko ich ide. Vraj 60. To je len na mňa. Prvieho na koni bielom zabiu a druhí zutekali.

Podania ľudu nášho

Keď raz tri dni neboli nič jedli, iba list bukový v hore, teda Ilčík, Michalko a Košielka Janko pýtali sa od Janošíka dačo hladať. Idú horami: počujú čvrlikania vozou. Ilčík vynde na jedlu a vidí viezť kassu císarsku:

Už ten Umpuch ide,
čo peniaze nesie,
čo nesie dukáty,
čo platia sto zlatý.

A vystrelí na paholka, čo poháňau, ktorý hneď padne dolu. Chlapci obstúpa voz, v ňom nájdu zlata a drahieho kamenia. Šetko poberú, k Janošíkovi idu, a peniaze [poškodené 1 slovo] do deravej lipy vložia:

Hej lipa! Viacej je v tebe toliarou,
ako na tebe konárou,
viacej je v tebe blysku,
ako na tebe lísku.

Košielka Janko bou maličký šuhaj a báli sa ho velmi valasi, velmi bou hybký. Tento sa dau všade najísť. Keď vedno sa pobrali, prisahali svôjmu kapitánovi, že ho nikdy neopustia, a keby chceu to dakto urobiť, aby nožík jeho preklau, alebo keby mau flintu, prestrelila. Janošík mau takú moc nad nimi. Preto keď ho vešali, šeci sa zhŕkli, ale mali šaty inakšie, v čakovách mali šable pokrivenie, očakávali, či hore, keď už bou na šibenici, hlavu pozdvihne. Lebo ešte pred tým dau im oznámiť, že keď hore hlavu

zdvihne, aby ho vymohli, keď nie, tak nie. To oni i urobili, počúvli, a keď hlavu hore nezdvihnú, ho nebránili.

Ten čo ho zradiu a valašku mu odňau, tú valašku dau do dvanásť železných truhál zavrieť. Janošík keď volau na valašku, keď ho lapali, aby rúbala, ale keď 11 truhlu prerúbavala, vtedy už bou Janošík lapený.

V Bobroveckých horách je jedna pivnica [poškodené 1 slovo]ata de má Janošík poklady. [V piv]nici na jednom kepeni sa duká[ty na dru]hom toliare a na treťom červenie [poškodené 1 slovo] na pruších sedí kohút, na druhých moriak a na tretích sviňa.

V bobroveckej hore sa tri skaly rad rad, to pani zakliate. Jedna drží v ruke nôž, druhá flintu a tretia šablu.

Raz stretnu Janošík jedneho biedneho človeka na trh idúceho kroz volou. Kolko máš peňazí? 60 zlatých. Tu máš k tomu ešte 300, ale tak si kúpiš, že groša u teba neostane. Kúpi domou soli a sretne ho Janošík: či si tak urobiu, ako som ti kázau? Tak. Cigániš! skríknu Janošík — lebo dakolko groší si schovau. Toho lahko hocaj kto nepreviedou.

Ilčík chceu stúpiť do bandy Janošíkovej, ale ho nechceli prijať, že bou velmi malý. Ej, veď korcom chlapa nenaraste, preskočiu dve svrčiny, v jednej ruke majúc [pištol] nabitú a v druhej valašku, a jednej svrčiny vrch odstreliu, druhej vrch odťau, potom ho prijali medzi seba.

Povest

Jedna sirôtka vybrala sa slúžit a nevzala si iba jednu bochničku. Íde, cestou vidí jedného psíka od hladu zdochýnajúceho, ten praví: daj mi dačo zožrieť, budem ti na dobrej pomoci, tá dala mu svoj bochník a ďalej šla. Vidí jednu ružu, ktorá od moc kvetu mala sa zlámať. Dievčička, oblamuj ma troška, budem ti na dobrej pomoci, tá to aj urobila a išla ďalej. Zas príde k jednej peci ošarpanej: dievčička, omaž ma, budem ti na dobrej pomoci, to aj vykonala. Ďalej ide, voda tam tekla a bola lavička cez ňu preložená: dieučička umy ma, budem ti na dobrej pomoci. To tá urobila a ďalej išla. Príde do jednej hory a vidí tam jeden zámok i ide tam a ježibaba bola pani toho zámku, bolo tam plno izáb, v každej bolo inakšie a inakšie bohatstvo, a tá ježibaba z ludí sa živila. Raz tá ježibaba išla do sveta a zabudla klúče doma, tá dieučica klúče vezme, penazí naberie a letí. Ježibaba príde domou, vidí a za ňou letí. Ale na ceste všade sa hej zle vedlo, lavička sa pod ňou zlomila, pec sa pred ňou na široko delako rozšírila, ruža sa pred ňou ako hora rozstrela, a pes ju roztrhau. Sirota ale vrátila sa do toho zámku a tam šťastne bývala.

Povest

Raz na priadkach šetkie sa tešili a chválili, že majú hodných frajerou, iba jedna mlčala, lebo žiadneho nemala. To hu velmi škrelo, čarila na krížnych cestách o pounoci a prišieu jej budúci frajer. Povedau, že ím bude velmi dobre, ale tak, že nikdy na jeho nohy nepozre. Dlho sa schádzali, na posledok raz hej dačo k jeho nohám padlo, dvihá si a obzre sa nevedomky na nohy, naraz sa ten na kolomaž rozliau a tá zomrela. Na hrobe jej vyrástou jeden tulipán. Raz ide na kočiari jeden mladý pán, i hneď ho dau odtrhnúť a namočiť do pohára. O pounoci tulipán sa premeniu v panu a príde k stolu:

Jedli, pili, popíjali,
predca mi nič nenechali,

a naspet sa do pohára vráti. Sluha to vidiac povedau pánovi, ale ten ho ubiu, že cigáni. Naposledok si pomysleu, že to môže pravda byť. Dau nahotoviť na stôl, pana o pounoci príde a vidiac na stole jedlo, povie:

Jedli, pili, popíjali,
i mne predca nechali

a sadne k stolu a naje sa. V tom pán prichodí a oblapí ju, a vedno žili, dokel nezomreli.

— — —

Rozprávajú na Ťarchovej, že liptouskí dvaja páni sa stavili na to, že Janošík neshniu a druhí, že shniu, i vykopali ho, a našli ho celkom neporušenieho. Vravia Ťarchovania, že keď opačuva [poškodené 1 slovo] nemau rebrá, ale kadlub.

Povesť Velko Moravská

Po úpadku Avarou rozšírili sa Moravania v ích spustatenej krajne vždy viac a viac, tak že obsadili skoro celý pounočný breh Dunaja od Manharských hôr do ústa Hrona, vyplašiac rozličných mladých kniazou avarských, ktorí tieto kraje od Karla V. ako leno boli dostali. Aby ale neboli morauskí knieżatá vojnou napadnutí, na sneme Regensburskom roku 803 uznali vládu nad sebou Frankou.

Leta 850 panuvau na Morave Mojmír, muž múdry. Tento sa pokrstiu. Morava bola ticho. V tieto časy v dolnej Panónii proti Frankom vystúpiu Liudevít. Mojmír nepoužiu túto príležitosť proti Frankom vystúpiť, chciac sa vo svojej vlastnej krajne upevniť. Menších kniažkou si podriadiu a urobiu základ tej velkej krajny, ktorá v druhej polovici deviateho stoletia takô mesto zaujímala v historii, a samô Česko si podriadila. Knieża nitrianskeho Privinu pohana prinútiu za Dunaj sa utiecť, ktorý sa utiekou k cisárovi, de bou dobre prijatý, a ako pokrstený dostau v dolnej Panonii pri Balatone veliký kraj zeme. Najstarší kostol kresťanský je nitriansky od Adalrama r. 836 posvecený. Ludvíkovi sa nepáčila Moravanou veliká moc, preto r. 846 išieu s velkým vojskom do Moravy, zhodiu Mojmíra, na jeho mesto postaviu Rastislava (Rastis). O Mojmírovi sa ďalej nič nevie. Navracajúceho sa Ludvíka domou Česi celkom ešte nepokrstení zbili, šetko mu pobrali, a on ledvi utiekou. Ludvík sa nazdau, že Rastis mu bude verný, ale sa sklamau, lebo Mojmír ten bou len v podozrení, ale Rastis bou do obávania sa jemu. Rastis chceu Moravu do úplnej neodvislosti položiť, robiu tvŕdze, spriateliu sa s Bulgarmi na východe, potom so samým Réckym dvorom. Ludvík videu, čo sa to robí, išieu 855 na Moravu, ale sa navrátiu bez vítaztva, neopovážiac sa dotknúť Moravy. Moravania ho nahánali. A tak Morava teraz bola slobodná. Potom Rastislau sa šetkým od Ludvíka prenasleduvaným strechou[?]. Slavitah, český kňaz bou od bavorských polkou z jeho mesta Vutra vyhnatý, utekau k Rastislavovi. Ludvík na jeho mesto [po]staviu Čestibora, jeho brata, ktorý sa zdržuvau v Ludicach. Velkie [poškodené 1 slovo] majúci v císarstve, ako groři Verinhar a Gundaker prešli k nemu, ako boli hodností pozbavení. Samieho krála syn Karlman, knaz korutánsky vstúpiu do zvezku s Rastislavom r. 861—863, aby sa ubezpečiu pred hnevom a pred mocou otca svôjho a aj mladší syn nasleduvau tento príklad, ktorý roku 866 povstau. Leta 864 Ludvík išieu proti Rastislavovi a ho v Dovine pri ústi rieky Moravy do Dunaja zavreu, tento sa cítiu slabím, prosiu o pokoj a slúbiu so svojou starejšinou verným byť královi. Ale hneď leta 866 bou od královho syna Ludvíka a od daktorých velmožou proti královi povzbudený. Na ostatok r. 868 povstala velká vojna medzi Rastislavom a Ludvíkom, dlho sa bojuvalo bez výpadku. Srbi a Česi podobne povstali a napadli na Bavory a na Turingen r. 869. Aj Rastislavou synovec Svatoplk, nitriansky kňaz vystúpiu na pole bitky. Ludvík tri vojská zhotuvau: Turingou a Saksou poslau proti Sorbom so synom Ludvíkom, Karlmana s Bavormi poslau proti Svatoplkovi, a s Frankami a Švabmi sám chceu Rastislava napadnut. Obidva synovia velmi tiskali Čechou, tam nenašli velkieho odporu. Karl prišieu k samiemu Velehradu, velmi ohradeniemu. Kraj pustošiu. Aj Karlman rúšau. Hocaj dosiahli ciel, ale podmanenia Rastica predca nie. Obyvatelia preč utekli, a vojsko nemalo čo jesť, prečo museli sa vrátit. Rastislau nebou premožený, Velehrad nebou dobytý, a Nemci utrpeli pri návrate velkie škody. Potom pokoj urobiu Ludvík nevelmi sebe osožný. Sorbi a Česi boli podčinení, Rastislau r. 870 dostau čo hladau a bou slobodný. Vtedy jeho synovec Svatoplk chceu sa podať Nemcom

a svôjho stríka zdradiť. Rastislau poslau mužou, ktorí by Svatoplka na hostine zabili. Ale tento nešieu na hostinu, ale išieu na sokoli. Teraz Rastislau sám išieu za svojím synoucom, ale bou prevedený a od synouca chycený. Svatoplk odau svojho stríka Karlmanovi. Karlman prišieu do Moravy, šetkie tvrdze dostau, poklady králoušké pobrau, grófou Engelschalka a Vilhelma postaviu za spraucou, a to šetko bez najmenšieho od-[poru]. Svatoplk sa nepáčiu Nemcom, bou cituvaný a od Karlmana do väzenia datí. Morava to nemohla už zniesť a povstala [proti] Nemcom, prinútila istieho Slavomíra, pochodiaceho z knazskej morauskej rodiny, ktorý duchovníkom bou, na čelo sa postaviť a Nemcom bolo úzko. Svatoplk, keď nemohou král nič zlieho naši dokázať, bou s velikými darmi na slobodu prepustený. Svatoplk ale oklamau svôjho nepriateľa. Pod zásterou oddanosti, tam priviedou, že Karlman ho postaviu na čelo vojska proti Slavomíru vyslaniemu. Morava pred ním cofala, došieu pod samí Velehrad. Sám ako by chceu vyjednávať zo strany Karolmanovej išieu do mesta. Tam sa uzrozumeu zo svojím národom a napadnú nenazdále na Nemcou s celou silou. Nemcou celkom ztrieskali, malo ich uteklo. Karolman zbierau po krajne šetkých morauských zajatých, aby svoích vymeniť môhou; ale nedostau viac od Svatoplka, iba jedneho už polomŕtveho, menom Ratboda. Svatoplk znau, že Nemci ho napadnú, sa strojiu k vojne. Spojiu sa s Čechmi už r. 871 vzau si jednu kňažnu českú za ženu. R. 872 Ludvík posielau vojsko za vojskom na proti Svatoplkovi, aj Česi boli zapletení. Čechom sa zle vedlo. Svatoplk ale zbiu Nemcou a to: Thuringou, Saxou, Bavorou, Frankou, ktorie viedou Karlman a Bovnou[?] najme velmi poškodiu. R. 873 Svatoplk prišieu za Dunaj a tisnú Karolmana a tisnú ho v jeho vlastnej krajne tak, že tento museu o pomoc prosiť svojho otca. Ludvík zavreu pokoj aký mohou. Po smrti Methodovej (r. 885 6 april, pochovaný vierepodobnô na Velehrade v Marinskom kostole) dostau dúveru Svatoplkou Viching, dosel nitriansky biskup. Tento prenasleduvau slovenských učitelou, medzi ktorými sa hlavne Gorazd, Moravan rodom a Klemens, budúci bulgarský arcibiskup. Títo a tím podobní odišli preč z krajny bez vedenia Svatoplkovho. Ako Method zomreu, stau Svatoplk najlepšie, na poludňo jeho susedia Bulgari, na pounoci polabíti Slovanie po Magdeburg mu boli poddaní. Na kolko sa jeho panstvo na východ, na poludnia a na pounoc rozchádzalo, to nevieme. Krakou, starodauno sielo Hrovatou mu platiu. Od kraja Karolingou ho deliu Dunaj, lebo panonská Morava do 880 bola v Karolmanovej moci [poškodené 1 slovo] sa dostala Arnulfovi, jeho synovi, Engelschalkouci a Vilhelmouci v Rakusach si osvojuvali a hladeli, akoby od Ludvíka IIIho postavenieho grófa Aribo mohli ustisnúť. Aribo zutekau sa Svatoplkovi, Rakúsy boli spustošenie, nepriatelia morauskí padli. Tí vyhnanci išli k Arnulfovi, kniazovi Korutánska a Panonska, aby ím spomohou. Arnulf bou dosial dobre so Svatoplkom a bou mu kmotor. Teraz povstalo nepriatelstvo. Roku 882 vpadli Bulgari do Svatoplkových zemí, de aj kňazovia Arnulfovi účastvuvali, de životu Svatoplkovmu sjela kladli. Svatoplk žiadau odstranenia Engelschalkoucou a Vilhelmoucou a osvedčenia, že on o tom nič nezná! Keď to nechceu urobiť, spojiu sa so slovenskými národami a vpadnu do Panonie, de nebolo velikieho odporu. Ešte vetšú vojnu viedou r. 884 de popri jednom meste jeho vojsko tiahlo od rána do večera. Len pri návrate zvíťaziu, de dvaja grófsky synovia v Rabe sa utopili a druhí nemeckí velmožia do zajatia prišli. Na to Karol Hrubý, syn Ludvíkou snem povolau v Rakúsach, de Svatoplk prišieu so svojimi a de Aribo bou posadení v Rakúsach a Svatoplk dostau Panoniu ako leno, a slúbiu pokoj. Arnulf len 885 tento pokoj prisilený uznau. Arnulf aby môhou k císar[s]tvu prísť spojiu sa so Svatoplkom na proti Bernardovi, pangartovi Karla Hrubieho. Sláva bola Svatoplkova veliká, takže pápež Štefan piaty chtiac, aby Arnulf s vojskom tiahnu do Talianskej, k tomuto sa obrátiu. Toto priatelstvo nemalo stálosti, lebo hneď r. 890 povstala bitka medzi nimi, ktorej koniec ani jeden, ani druhý dožiu, a obidvom krajnam bolo úzko. Dokel žiu Svatoplk, víťazstvo bolo na jeho strane; ktorý vojnu na život a na smrť viedou. Roku 892 zavolau Arnulf Magyarou a dolnopanonského Braclava na proti Svatoplkovi. Svatoplk Maďarou zadržau v hornatých stranach a obklúčiu ich temer do zahynutia. Medzi tým Arnulf išieu od zapadu a Braclau od poludnia. Svatoplk nemôhou proti takýmto silám nič vykonať, stiahou sa do tvŕdzi a rovinu nechau nepriatelovi. Ale Arnulf nič nevykonau. Magyari,

ktorí [poškodené 1 slovo] dostali, odtiahli zase. Biskup Arnt, ktorý Čechom neda [poškodené] neprišieu viacej domou, ale bou v Mišni, v Svatoplkovej zemi zabitý. Arnulf navádzau krála Bolgarského Vladimíra, aby Moravanom sol nepredávau. Roku 893 zase obnoviu Arnulf vojnu, ale ešte s menším prospechom, ale bou odohnatý. 894 dalej trvala vojna bez šetkých výhod pre nepriatelou. Teraz umreu Svatoplk pruší mocnár svôjho času. Zanehau vládu svoím synom, vrchňú vládu Mojmírovi najstrašiemu. Čo o Mojmírovi známe, šetko ho zvelebuje. Lebo pri šetkom nešťastí predca ešte mau velikú vážnosť—ač naposledok aj tron aj kňaz, ani neznať, ako zmiznú. Tri príčiny sa zahynutia morauskej krajny: odpadnutia Čechou, sváre bratskie, a Magyari, čo šetko Arnulf znau použiť. Arnulf bou za najmladšieho Svatoplka a poslau mu markgrofou Ljutbold a Aribo na pomoc, ktorí šetko pustošili. Podobne vojna bola 898 vedená. Šetko čo vyhrali Nemci bolo to, že Svatoplka v jednom meste zadržanieho a obležanieho vyslobodili. Teda Mojmír zvíťaziu. Borivojovi synovia Spytihneu a Vratislau sa spojili s Arnulfom. Ale Mojmír zaneprazdnený s bratmi nič nerobiu Čechom. Potom keď videli Nemci, Ludvík, akým nebezpečím Magyari hrozia, zavreli pokoj v Regensburgu 901, ktorý bou aj v Morave potvrdzený. Roku 894 ako Svatoplk zomreu, Maďari zaujali krajnu medzi Tisou a medzi Karpatami, a leteli aj za Dunaj do nižnej Panonie. Morave nejprú dali pokoj. Roku 902 dobre sa držau proti Maďarom Mojmír. Ostatne upomína jedna stará správa, že Maďari ešte roku 906 boli od Moravy premožení. Ale s týmto rokom zaháša šetko, aj kňaz, aj krajna, a o tom šetkom šetko hlboko mlčí, bez toho, aby sa to vedelo, kedy sa to stalo.

Jaroslav Kolár

K DATOVÁNÍ A HODNOCENÍ SATIRICKÉ *KNÍŽKY RYTMOVNÍ*

Obohacování našich znalostí o literárním dění ve starších dobách objevy dalších památek je příliš cenné, než aby mohlo projít odbornými časopisy bez podstatnějšího ohlasu, bez výměny názorů, které mají společný cíl — přispět k začlenění nově objevených skladeb do literárního procesu a ukázat, jaké nové rysy tato díla přinášejí pro lepší poznání minulého literárního vývoje. V minulých letech se dostávalo takovým pracím o starší literatuře jen málo místa v odborných časopisech, a stane se proto jistě častěji, že se budeme vracet k pracím před delší dobou vydaným i s takovými příspěvky, které by vlastně patřily mezi recense oněch prací, zvlášť prací vydavatelských. Vracím se tak k Mišianikovu vydání t. zv. *Knížky rytmovní* z roku 1952 (*Pamiatky staršej literatúry slovenskej* sv. 1). Sám vydavatel zaujal sice kritický postoj k této práci[1] a na podkladě diskuse v Ústavu slovenské literatury opravil některé své sporné závěry, pokud jde o datování a původ skladby, ale neuvedl pro to v citované poznámce, přinášející jen výsledek diskuse, ani nejpodstatnější argumenty. Domnívám se proto, že není zbytečné vrátit se k těmto otázkám, zvlášť je-li jejich řešení podkladem pro některé další závěry.

I

Základem pro datování knížky, jak vydavatel už v edici správně uvádí, je fakt uvedený ve verších 763 n. a vyplývající i ze závěrečné řeči Lutherovy před božími vyvolenými — skladba vznikla po Lutherově smrti (1546). Bez významu pro datování nejsou ani narážky na to, že král Dánska a Norska i Švédska od římské církve už odpadli (k zavádění reformace v těchto zemích došlo už kolem roku 1527, v Dánsku a Norsku bylo lutherství už roku 1536 prohlášeno za státní náboženství); dotýkají se zřejmě nedávných, v době vzniku skladby ještě aktuálních událostí. Uvedení anglického krále (jde

[1] Literárnohistorický sborník SAVU IX, 1952, 3—4, 219 n. Rovněž za některé připomínky k tomuto článku vděčí autor editoru skladby.

nejspíš o Jindřicha VIII.) jako panovníka papeži věrného je jen ve zdánlivém rozporu s datem Lutherovy smrti, které je datem post quem pro vznik naší skladby. Pro řešení tohoto zdánlivého rozporu je nutno si uvědomit základní ideový cíl *Knížky rytmovní*: je jím oslava Lutherovy církevní reformy. Všechen odpor proti papežství je proto v souhlase s tímto cílem koncipován jako souhlas s Lutherem a lutherstvím. Králové dánský a švédský se tak ve skladbě uvádějí jako protivníci papežovi, protože přestali uznávat jeho moc a přiklonili se k „pravé víře Kristově", t. j. k lutherství. Jindřicha VIII. považuje skladba za papežova přívržence bez ohledu na to, že se Jindřich už ve 30. letech 16. století prohlásil hlavou nezávislé anglické církve a byl papežem dán do klatby. Patrně to, že byl Lutherovým odpůrcem (hájil dokonce sedm svátostí proti Lutherovi zvláštním spisem) a dočasným spojencem katolického císaře Karla V. ve válce proti Francii (1543—1546), postavilo Jindřicha v očích lutherského autora *Knížky rytmovní* mezi krále papeži věrné.

Za datum ante quem není třeba brát teprve rok 1751, kdy byla památka zapsána do sborníčku, v němž se nám dochovala; z textu skladby lze vyhledat několik skutečností, jež podstatně zužují rozmezí let, kdy skladba mohla vzniknout. Předně je odrazem sílícího, dosud útočného ducha reformace a není poznamenána ani stopou velkého rekatolisačního úsilí. Už to samo téměř vylučuje vznik skladby v pobělohorské době. Mnoho narážek na aktuální situaci, jež dnes jsou ovšem těžko rozluštitelné a často docela nesrozumitelné, přesvědčivě ukazuje, že autor skladby reagoval velmi citlivě na společenské dění své doby. Nelze předpokládat, že by se byl nezmínil o široce založeném rekatolisačním hnutí, které s různou intensitou vystupovalo po celé střední Evropě už od konce 16. století, kdyby bylo v době vzniku skladby existovalo. Ještě výmluvnějším, byť stejně nepřímým svědectvím o době vzniku *Knížky rytmovní* je fakt, že autor neuvádí mezi představiteli a příživníky katolické církve jesuitský řád. To by bylo nemyslitelné u skladby vzniklé v době, kdy tovaryšstvo rozprostřelo síť svých residencí po střední Europě — nemyslitelné tedy už v 2. polovině 16. století.

Z těchto pozorování vyplývá jediný závěr: *Knížka rytmovní* vznikla před nástupem protireformace, ba ještě před rozšířením jesuitského řádu, tedy koncem 40. nebo začátkem 50. let 16. století. Další výslovná narážka podporuje toto datování vzniku skladby. V. 933 n. („mnoho jsi svatému Otci sliboval, / když tě v Banonii[2] sám korunoval") pomáhá jednoznačně určit osobu císaře, který ve skladbě mnohokrát vystupuje. Jde o císaře Karla V., jenž byl korunován v Bononii (Bologni) 23. II. 1530. Narážka se týká poslední císařské korunovace, kterou prováděl sám papež. Mluví-li se tedy v *Knížce rytmovní* o Karlu V. jako o panujícím císaři, je tím doba vzniku skladby nyní už spolehlivě vymezena rokem Lutherovy smrti — 1546 — a rokem Karlovy abdikace — 1556.

II

O původu památky, jež se zachovala v opise patrně slovenském, soudí vydavatel v poznámkách tak, že autorem byl patrně nějaký protestant — laik z východního Slovenska (vydavatel ovšem výslovně upozorňuje, že to je jen předběžný soud podle některých lexikálních jevů a hlavně podle toho, že se v opise neoznačuje kvantita; v citované autokritické poznámce je tento názor opraven). Podle obsahu lze však spíš mít za to, že *Knížka rytmovní* je překladem nějaké cizí skladby, patrně německé. O cizím původu díla svědčí to, že ve skladbě je několikrát řeč o říšském sněmu a říšských městech (v. 109, 317, 318 atd.), nikde však není stopy po narážkách na královská města uherská nebo česká, na zemské sněmy nebo na jiné zjevy specificky slovenské nebo české; podobně i ve výčtu významných evropských panovníků není uveden uherský a český král. Pro řešení otázky po původu skladby je zajímavý i jedenáctislabičný sdruženě rýmovaný verš, v původních českých a slovenských skladbách 16. století méně častý (hojněji se vyskytuje právě jen v překladech, na př. v Lomnického převodech latinských hexa-

[2] V edici nedopatřením čteno „v Panonii".

metrů a v některých biblických hrách do češtiny přeložených); domnívám se, že mohl být v překladu *Knížky rytmovní* zachován nebo upraven podle verše cizí předlohy. Verše 1933—1937 v *Písni anjelův a všech božích svatých* nadto ruší rytmické i rýmové schema, zachovávané jinak pravidelně v celé skladbě. Působí jako doslovný překlad cizojazyčného rýmovaného textu. Domněnku podporuje i německé slovo Überlust ve v. 761 — patrně nepřeložený výraz předlohy.

Názor, že v *Knížce rytmovní* máme překlad cizí skladby, přináší ovšem další problém — kdy tento překlad vznikl. O řešení tohoto problému se lze pokusit jen jazykovým rozborem, o to nesnadnějším, že máme před sebou zřejmě pozdní, porušený opis skladby. Stěží tu dojdeme (podle jediného dosud známého textu) k určení přesnějšímu, než je zjištění, byla-li skladba přeložena brzy potom, když vznikla, nebo je-li překlad dílem značně mladší doby. Podle některých lexikálních jevů (výrazy křtalt, dudky, marináři, páteře, regiment, šíf, vazby „prázdni mají být nevěstky", „přijde k svému zahubení", nominativní tvar „Milá sestra!" ve funkci vokativu) se zdá, že překlad vznikl už ve starší době, nedlouho po vzniku skladby. Zvlášť se zdá, že tomu nasvědčuje výraz „dudky", užívaný v 16. století pro polské peníze malé hodnoty, jež byly rozšířeny v Čechách i po Slovensku. Myslím, že k tomuto datování přispívá i mnoho případů pozoruhodného hláskoslovného jevu — vyslovovaného dlouhého *ú* na těch místech, kde bychom předpokládali už od 2. poloviny 16. století rozšířený tvar *-ou-* (*au*), na př. dlúho, svú, stálú, kúta-púta atd. Není ovšem jisto, zda jde o slovakismy (případně moravské dialektismy) vnesené do textu opisovačem nebo o hláskoslovné archaismy předlohy. Považuji za nejpravděpodobnější, že už text sám měl na některých místech archaické *-ú-* (dokazují to na příklad v. 2147—2148 s rýmem Bohu — mnohú [akusativ]), jež se opisovači jevilo jako slovakismus, a v tomto smyslu upravoval psaní skupiny *-au-* i v dalších slovech. Tuto domněnku podporují některá po stránce hláskoslovného vývoje nápadně nesourodá, i když v 16. století neobvyklá slovní spojení; svou zlú žádost (v. 1178), rým zahynúti — vyhnouti (v. 1223—1224).

Nenacházím však v textu žádné takové znaky, které by umožnily jednoznačně zodpovědět otázku, kdy byla památka přeložena. Jisto je jen tolik, že byla překládána do jazyka, v němž se vyskytovala hláska *ř*. O tom svědčí to, že řada slovních tvarů v dochovaném opise je bez hlásky *ř* nemyslitelná (v klassterich, krtalt). Poznámky ke kritice textu v edici *Knížky rytmovní* dále ukazují, že opisovač často kladl *ř* na nepatřičná místa (anobřž, čeřwj, zawřženjch, z klassteřa, kteřuž, řetowali atd.), zvlášť často v takových slovech, v nichž je i jiné písmeno s diakritickým znaménkem. Zdá se tedy, že se původce dochovaného lidového opisu skladby snažil podle svých schopností zachovat stejnou grafiku, jakou měla jeho předloha, ale dopouštěl se přitom mnoha chyb. I to, že v opise není označována kvantita, považuji spíš za doklad, že málo vzdělaný opisovač opomíjel velkou většinu diakritických znamének v předloze, než za svědectví o východoslovenském původu opisu či dokonce skladby samé. Je nejméně stejně pravděpodobné, že překlad vznikl pro Čechy, jako to, že vznikl v prostředí slovenském. K názoru, že skladba mohla vzniknout i značně později, než naznačují události v ní zmíněné, vedl editora zřejmě fakt, že i později mohli protestanti propagačně využívat událostí z počátku reformace, dále mnohé dnes už nesrozumitelné narážky ve skladbě a některé alegorické pasáže. Podobně i domněnku o slovenském původu památky zakládal editor na jazykových slovakismech v textu, jež jsou sice četné, ale jsou jen hláskoslovného a pravopisného rázu; v mnohem menší míře jde o slovakismy tvaroslovné a tím méně o slovenské jevy lexikální.

III

Poměrně přesná datace skladby nám umožňuje nový pohled na ni a dovoluje nám do jisté míry i hledat její ideové a literární okolí mezi dosud známými českými památkami. Jak podle data vzniku, tak i podle ideového zaměření *Knížky rytmovní* se domnívám, že skladba má nejblíž ke skupině politických spisků německého původu, které se vyrojily jako součást ideového a politického boje v Německu ve 30. a 40. letech 16. století.

Jejich vztah k Čechám určily styky proticísařské strany reformovaných německých knížat s českou reformovanou šlechtou a městy v době kolem šmalkaldské války. Několik překladů soudobé německé pamfletové literatury vzniklo tehdy patrně dílem českých emigrantů v Německu. Měly se stát agitačním prostředkem pro zvýšení protikatolické a protiferdinandovské nálady mezi českými stavy. Skladby byly i tištěny v německých městech, hlavně ve Vittemberku a v Norimberku. V Čechách se šířily hlavně v letech kolem prvního stavovského povstání 1547 a později. Překlad těchto skladeb[3] býval někdy spojován se jménem doktora Václava Mitmánka, dosud však bez přesvědčivých důkazů.[4] Domněnku o souvislosti *Knížky rytmovní* s nimi podporuje fakt, že tato skladba je v podstatě aktuální politickou satirou na situaci v polovině 16. století a je založena na známé literární představě o vztahu římského papeže k ďáblu. Tento motiv je běžný i mezi zmíněnými německými politickými pamflety, z nichž byly do Čech uvedeny na příklad drama Tomáše Naogeorga Štraubinského *Pammachius* a satirický dialog *Novina o čertu a papeži*, zajímavé, dosud však málo prozkoumané satirické skladby. I dramatické prvky v *Knížce rytmovní* (text je dialogisován, střídají se v něm jednající osoby i dějiště, je možno vysledovat i náznaky členění ve vyšší stavební útvary, scény, akty)[5] mohou být dokladem její příbuznosti se zmíněnými satirami z okruhu německých reformačních pamfletů, jež rovněž využívají k ideové útočnosti dramatického tvaru nebo příbuzných forem (dialogu).

V úvahách o vztahu t. zv. *Knížky rytmovní* k satirám z okruhu německých pamfletů, překládaných do češtiny kolem poloviny 16. století, jsme ovšem zatím jen v oblasti dohadů. Jejich podrobnější rozpracování bude jedním z úkolů soustavného studia vší politicko-satirické tvorby 16. století v souvislosti s různými slovesnými projevy, jež provázely sociální zápasy té doby.

Zatím však můžeme na příkladu *Knížky rytmovní* poukázat na jeden rys, mezi politickými satirami té doby málo obvyklý. Tato satira na politickou situaci v polovině 16. století se dochovala v lidovém opise z doby o dvě století mladší — neztratila tedy všechnu přitažlivost pro čtenáře ani dlouhou dobu po tom, co přešlo období její bezprostřední aktuálnosti. U jiných skladeb, nesatirických, je častějším zjevem, že jejich aktuálnost trvá nebo se obnovuje i po značně dlouhé době (na př. *Dalimilova kronika*, jejíž vlastenectví nabylo nového významu v letech stavovského povstání 1618—1620 — Ješínovo vydání). Někdy se to dálo i v zájmu jiné společenské vrstvy, než pro kterou původně vznikly. U satirických skladeb, jež předpokládaly k plnému vyznění dobrou znalost situace, za níž vznikly, je pravděpodobnost toho, že se jejich politická aktuálnost udrží nebo po určité době obnoví, mnohem menší. Přesto však *Knížka rytmovní* dokazuje, že tomu tak mohlo být. Vydavatel památky v předmluvě správně poukázal na prvky lidového názoru v textu skladby — účast s potlačovanými selskými vrstvami a pohled na některé společenské jevy jejich očima. To bezpochyby zajistilo *Knížce rytmovní* i zájem pozdějších lidových čtenářů, třebaže původně vznikla k podpoře politických zájmů jiných společenských vrstev, a případně umožnilo i její rozšíření v jazykově blízkém slovenském prostředí (vznikl-li její překlad, jak je možné, v Čechách nebo pro Čechy). Těžiště čtenářského zájmu se tak přeneslo z mezinárodně politických otázek, jejichž aktuálnost byla přechodná, k původně druhotnému pohledu na neutěšenou

[3] Srov. o nich J. Jireček, *České pamflety za války šmalkaldské*, ČČM, 1875, 95 n.

[4] J. Jireček, tamtéž; K. Krofta, *Doktor Václav Mitmánek panu tatíkovi milému*, Praha 1931, 50. Překladatelem *Naogeorgova Pammachia* byl snad Matěj (Mach) Sionský (srov. BČH III, č. 6590).

[5] Pozdějšími opisy mohl být ovšem text skladby i jeho umělecký tvar pozměněn. Ostatně i titul *Knížka rytmovní* byl možná pro opisovače jen obecným druhovým označením skladby a mohl být teprve později chápán jako titul díla, jehož název se buď nedochoval, nebo nebyl pozdějším čtenářům srozumitelný. Náznak rozporu mezi určením ke čtení a k dramatickému předvádění se odráží v samém textu. V. 44 vyzývá ke čtení skladby — „čti s pečlivú pamětí..." — a naopak v. 2332 zdánlivě nasvědčuje tomu, že skladba měla být dramaticky předváděna: „...Nu, již ste mohli, páni, vyslyšeti / i také místně, očitě viděti..."

situaci poddaného lidu.[6] Starší skladba nahrazovala nedostatek nové původní tvorby, jež by byla mluvčím lidových zájmů. I zde tedy pozorujeme charakteristický přesun publika, jež se o literární dílo zajímá.

Dochovaný pozdní opis *Knížky rytmovní* pomáhá tak dokazovat, že ani u jiných aktuálně zaměřených skladeb nemůžeme a priori počítat jen s časově úzce vymezenou působností, že mezi skladbami, jež byly často označovány za „neliterární", a t. zv. „vyšší" literaturou neexistuje podstatný rozdíl co do „literárnosti".

To je cenný příspěvek k našim znalostem literární problematiky ve starším období, umožněný objevem *Knížky rytmovní;* její vydání, i když nedokonalé (z toho, že autor nevyřešil otázku původu a datování skladby, vyplynuly některé sporné zásady jeho ediční práce, na příklad otázka kvantity, emendace textu, vysvětlivek atd.), je proto důležitým přínosem k poznání starší literatury.

Alois Hoffman

SLOVENSKO V PRAŽSKÉM ČASOPISU OST UND WEST

Jedním ze vzácných, avšak zapomenutých literárních odkazů humanistických předků naší doby je německý předbřeznový časopis Ost und West, vycházející v Praze v letech 1837—1848. Tento časopis si vzal za úkol být literárním prostředníkem mezi slovanským východem a Německem, a to jak v oblasti kulturní, tak i politické. Dvanáct svazků časopisu je znamenitým výborem současného slovanského písemnictví, zvláště pak lidové poesie. Jeho význam tkví však neméně i v jeho pokrokovém a poučném pohledu na vědu a umění v obrozeneckém úsilí slovanských národů i v jeho chápavém a vnímavém postoji ke kypícímu společenskému životu a vlasteneckému nadšení buditelů ve slovanských zemích; svědčí o tom zájem o lidový svéráz i živé a povzbudivé účastenství na slovanském divadle. Srdečný souhlas časopisu s myšlenkou slovanského sjezdu v Praze hovoří za vše ostatní o politickém pochopení pro emancipační snahy a rovnoprávnost národů, třeba jen v rámci úzkých cílů buržoasie. V konstitučním boji roku 1848 stojí Ost und West neochvějně na straně demokratické, na straně těch, kteří bojují nekompromisně a otevřeně proti absolutismu.

Spolupracovníci časopisu v čele s jeho vydavatelem, hlavním redaktorem Němcem Rudolfem Glasrem, skriptorem pražské universitní knihovny, usilují tak zároveň o zmírnění vzrůstajících národnostních protiv. Národnostní otázka, ožehavý problém naší předbřeznové doby, literárním časopisem ovšem vyřešená být nemohla, neboť byla specificky spjata s hospodářským vývojem českých a rakouských zemí. Poslání listu bylo především kulturní.

Je nasnadě, že hlavní popud k založení svého listu přijal Glaser ze současného Kollárova památného programu slovanské kulturní vzájemnosti. Kollárova slova, že lidé i národové nemohou dosíci dokonalosti v zajetí svých stěn a hranic, že se stanou dokonalými teprve pohledem na kulturní dílo *celého* lidstva, Kollárovy náměty slovanské literární *výměny* nadchly Herdrem a Goethem odchovaného Glasra k myšlence přispět této duchovní federaci vlastní hřivnou.

Ost und West není ovšem dílem jedince. Časopis vděčí za své úspěchy kolektivu

[6] To, že v pamfletové produkci z období prvního stavovského povstání v Čechách byl zájem o lid skutečně druhotný, že byl otázkou politické taktiky vyšších utrakvistických vrstev, dokazuje vydání Lutherova pamfletu *Proti mordéřské a loupežné rotě sedláků* v českém znění roku 1546. Pamflet byl původně vydán v Německu roku 1525 a byl namířen proti revolučním silám německé selské války. Pozdější české vydání skladby (vyšlo v Německu mezi vzpomenutými již pamflety z doby šmalkaldské války) za jiné politické situace ukazuje skutečný vztah utrakvistické složky vládnoucích vrstev k lidu — strach, aby v kritické době politického napětí mezi ní a královskou katolickou stranou neohrozily lidové vrstvy vlastními požadavky nebo vzpourami výsledky jejích politických snah.

spolupracovníků, významnému jménem i počtem. Vydavatel listu dovedl získat k součinnosti nejen své německé krajany mladé i starší generace; myšlenka vzájemnosti je zvláště v prvních letech přitažlivá i pro mnohé spisovatele ze slovanských zemí. Jeho literární akvisice pocházejí z Rakous, Německ, z Balkánu i Rusi. Z domácí inteligence přispívají původními i přeloženými pracemi Sabina, Šafařík, Purkyně, J. J. Kolár, Koubek, Vinařický, Kalina, Wenzig, Vocel, Chocholoušek, Erben, Smetana, Čupr, Kopecký, Malý, Ohéral, Jonák, Hansgirg, Fialka, Rittersberg, Trojan, Brauner, Tomášek, Štefan, Villani a další.[1]

Úkolem tohoto článku je podat obraz, jak se na stránkách Ost und West odráží literární a kulturní stav slovenský, Je přirozené, že česká literatura, časopisu ze slovanských literatur nejpřístupnější, je zde početně nejlépe zastoupena. Až do poloviny čtyřicátých let používá časopis ve svých literárních kritikách názvu „böhmische Literatur" jako hromadného pojmu pro písemnictví české i slovenské, od roku 1845 však již obě literatury rozlišuje.

Ost und West informuje své čtenáře o slovenských literárních poměrech jednak v literárněkritických statích, jednak v překladech, a to zvláště slovenské lidové tvorby. Kulturněpolitická situace slovenského národa se zrací hlavně v článcích polemického rázu.

Z literárních kritiků je to Karel Sabina, jeden z nejhorlivějších spolupracovníků časopisu, který zde soustavně uveřejňuje literární kritiky, literárněhistorické přehledy i profily jednotlivých literárních osobností. V roce 1840 ve svých Příspěvcích k dějinám novočeské literatury (*Beiträge zur Geschichte der neuböhmischen Literatur*) se zabývá též Slovenskem. Mezi básníky „českých Slovanů v Uhrách" (böhmische Slawen) je mu nejpozoruhodnějším zjevem Jan Kollár„ „formou díla Petrarca, obsahem pak Dante svého národa". Horoucí vlastenectví je u něho spojeno se světovostí. Vedle autora „velepísně Slovanů naší doby" jsou ze slovenského kruhu ještě uvedeni „objektivní a první epik" J. Hollý, K. Kuzmány jako vydavatel Hronky a vůdce mladé básnické družiny, J. Chalupka jako satirik a autor veseloher. J. Magurský (J. Záborský) a oba bratří Štúrové jsou označení jako vynikající talenty (OUW 1840, 38).[2]

O Kuzmányho Hronce, ročníku 1838, je ještě kladná zmínka z pera K. Sabiny (OUW 1839, 44), zn. -7-. Romanci téhož básníka *Lučatinská víla* uvádí zn. J. G. K. (J. J. Kolár?) v recensi druhého ročníku almanachu Vesna; vytýká, že básníkovi se nepodařilo vystihnout nadskutečný svět přízračné přírody i že forma básně neodpovídá charakteru romance (OUW 1838, 146).

Váha i význam obrozeneckého spisovatele spočívá především na úspěchu jeho osvětových snah. Nejen v Sabinových, ale i v jiných, většinou anonymních drobných článcích a notických, porůznu roztroušených ve všech ročnících Ost und West, ozývají se výzvy k spisovatelům, aby se zvýšenou měrou věnovali práci mezi lidem. Tak v recensi *Básní* A. H. Škultétyho (OUW 1840, 291 n.) nabádá Sabina všechny Slovany v Uhrách, aby vydali svá díla, neboť „v bohatství literárních zjevů se projevuje pokrok a zralost národa a proti barbarskému odnárodňování a násilnému vštěpování cizího ducha mohou Slované postavit jen literární důkazy své duchovní převahy". Nezapomíná ani na slovenské ženy. Mluvě s pochvalným uznáním o Hurbanově almanachu Nitra z roku 1842, nazývá slovenské spisovatelky „praporečnicemi slovanské kultury". V zájmu vítězství nad protivníky žádá především jednotu všech Slováků (OUW 1842, 186 a 396). Téhož roku uveřejňuje Sabina v přetisku z pražských Květů úryvky z reportáže Poláka A. Tomkowicze, v níž jsou vylíčeny dojmy z návštěvy u básníka J. Hollého (Květy 1840, č. 43; OUW 1842, 93).

Životem a dílem J. Kollára se zabývá v Ost und West v roce 1839 ještě jiný český

---

[1] Autorova monografie o časopisu Ost und West vyšla nyní v nakladatelství Německé akademie věd. Zde uveřejněná část se týká jen slovenského podílu a zájmu; místy byl text článku rozšířen o podrobnosti zajímající slovenské čtenáře.

[2] Český překlad Sabinova článku je otištěn v publikaci *Karel Sabina o literatuře*, Praha 1953, 15 n.; OUW je naše zkratka pro Ost und West.

publicista, mladý filosof a medik Dalibor Kopecký. V článku nazvaném Nadvláda novočeské literatury (*Hegemonie der neuböhmischen Literatur*) rozebírá hlavní dílo Kollárovo *Slávy dceru*. Romantický, upřílišený hyperbolismus Kollárovy básně svádí autora k tvrzení, že *Slávy dcera* není nijak „alegorií vlasti", nýbrž jen pouhou oslavou básníkovy milenky — vlast je prý jen módním přívěskem. Z toho důvodu odmítá také pokračování básně z roku 1832, jež prý teprve nyní dostala podobu oné „burleskní vlastenecké interpretace" a ztratila tím veškeré poetické kouzlo. Do úvahy jsou zapojeny i drobné ukázky z Kollárovy básně. Větším porozuměním se vyznačuje druhá část Kopeckého článku, v níž se zabývá obtížnou a odpovědnou buditelskou Kollárovou prací v peštské evangelické obci. Jeho sbírku kázání z této doby pokládá za dokonalý vzor homiletické literatury, napiněné pravým lidstvím. Zvláště vyzdvihuje Kollárův smuteční projev nad hrobem Slováka J. Hlubockého, „oběti hanebné nacionalistické nenávisti". Zabývaje se ještě Kollárovými filologickými a archeologickými pracemi končí Kopecký svůj kritický profil skeptickým stanoviskem k básníkovu návrhu literární výměny kulturních statků mezi slovanskými kmeny, proslovenému ve spise *O vzájemnosti Slovanů* (OUW 1839, 91, 95, 100, 107, 115, 119).

Z rozměrnějších posudků Kollárova díla zajímá ještě recense jeho *Cestopisu* do jihoslovanských zemí, Horní Itálie, Tyrol a Bavorska. Recensent K. S. (partně Sabina) vyzdvihuje tendenci celého díla — vystopovat dávnou slávu slovanského osídlení v místech, kde slovanský život již vyhynul. Některé Kollárovy domněnky a výroky se mu zdají ovšem příliš prostoduché, avšak vznešenost a velikost jeho myšlenky je prý uchraňuje před nebezpečím zesměšnění. V dalším jsou výňatky z Kollárova cestopisu, a to z oddílu o Charvátsku, Benátkách a Jaderském moři (OUW 1843, 257, 261, 265, 269, 274, 293, 297).

Český spisovatel K. Vinařický, stoupenec legitimismu a odpůrce liberalismu, posílá Ost und West ze své fary v Kováni Přehled české literatury od roku 1836 do konce 1840 (*Übersicht der böhmischen Literatur vom Jahre 1836 bis Ende 1840*). Přehled je datován prosincem 1840, pad začátkem 1841, v Ost und West je však publikován až v roce 1842. V části věnované periodické literatuře, je uvedena Palkovičova Tatranka jako populárněvědecký orgán nevalné hodnoty. Výše je hodnocena Kuzmányho Hronka pro bohatý obsah, informující o literárním a osvětovém životě Slováků. Vinařického větu: „Nehledíc k rozličným nedostatkům, týkajícím se obsahu a formy, nepřezíráme chvályhodné snahy slovenských vlastenců v Horních Uhrách, že usilují o zvelebení vzdělanosti svých krajanů přirozeným orgánem mateřského jazyka" — lze považovat za souhlas se začínajícím hnutím slovesného a jazykového rozkolu (OUW 1842, 121). Na jiném místě polemisuje autor s etymologickými vývody J. Kollára v jeho spisu *Slávy bohyně*, s výkladem, že jméno „Slovan" značí uctívatele slovanské bohyně Slávy (OUW 1842, 177). Přehled končí výčtem slovenské homiletické literatury (OUW 1842, 189).

V roce založení Štúrova listu Slovenskje Národňje Novini s přílohou Orol Tatránski přetiskuje Glaser z časopisu Pesther Zeitung posudek o tomto orgánu, psaném „slovenským nářečím, kterážto volba s mnoha stran narazila na odpor". V literární části recense je velebeno Sládkovičovo lyrické nadání. Je oceněna i okolnost, že nový časopis se vyhnul jakékoliv „trapné jazykové polemice" (OUW 1845, 360).

Značka A. W. posílá v červnu 1839 z Brna příspěvek o slovenské almanachové literatuře. Týká se třetího ročníku almanachu Zora, vydávaného v Budíně. Podrobněji recenzuje jen poetické práce J. Hollého, jež hodnotí jako vynikající. Při této příležitosti přináší autor zevrubnější informace o díle této „nové ozdoby slovenské literatury", zvláště o jeho antologii z řeckých a římských klasiků *Rozličné básně* a překladu *Aeneidy*. Chválí dokonalé pochopení ducha antické poesie a mistrovství převodu do slovanského hávu. K stejnému ocenění dochází i v rozboru původní tvorby Hollého, v jeho *Svatopluku* a *Cirillo-Metodiadě*. Vyzdvihuje dějovou plastičnost, pravdivost charakterů, vhodnost příměrů a obrazů, básnickost i živost podání a nestrojený, ušlechtilý a jadrný jazyk Hollého. Holly je zde označen jako druhý velký slovenský básník vedle Kollára. Jeho menší věhlas vysvětluje autor tím, že Hollého dílo je psáno „slovenským

nářečím, jež bylo roku 1790 A. Bernolákem prohlášeno za spisovný jazyk" (OUW 1839, 243).

Thema jazykové odluky je ještě jednou dotčeno, a to v souvislosti referátu o Vrazově jihoslovanském časopisu Kolo. Pisatel, zřejmě odpůrce Štúrových snah, m. j. zde praví: „S útrpným úsměvem jsme si všimli, že v této tak znamenité družině spolupracovníků je i odpadlík Ljudevít Štúr s článkem ‚Život narodah'. Co asi znamená toto ‚captatio benevolentiae'? Hledá snad pan Štúr proselyty pro svou drotárskou hatmatilku („Rastelbinder-Patois") na ilyrské půdě, když se mu to nepodařilo na Moravě? Ujišťujeme pana Štúra, že ani zde nepochodí" (OUW 1847, 444). Tato málo přátelská slova vznikla z nedorozumění. K. Paul v článku *Štúrovo schizma a Gajova myšlenka národního jihoslovanského sjednocení* (ČČM, Praha 1922, 249) vysvětluje, že inkriminovaný článek v Kolu byl pouze překladem, neboť byl uveřejněn již dříve v Orlu Tatránském. Redaktor Kola tuto okolnost neuvedl a tak mohlo vzniknout podezření na zvláštní Štúrovy záměry.

V pražském časopisu je i několik úvah o lidové poesii slovanských národů. Jedna z nich, anonymní úvaha o roku 1838, je věnována slovenským písním, zvláště D. Slobody, jimiž tento sběratel přispěl Kollárovým *Zpievankám*. Pisatel analysuje bohatou zpěvní a hudební stránku slovanských národních písní a vůbec podrobně zjišťuje, kdy a kdo je zpívá. Zdůrazňuje, že slovenské národní písně se vyznačují obzvláštní původností a specifickým rázem; to proto, že Slováci si v horách a odlehlých údolích mohli lépe než jiní národové zachovat své prastaré mravy a zvyky, hry, zkazky, tradice, přísloví, především však své písně nedotčené a čisté. Slovenské písně jsou charakteristické svou přepestrou rozmanitostí formální i obsahovou. Vyznačují se bohatými proměnami nápěvů v nekonečných modulacích a odstínech, ať v slavnostních hymnách či ve vážné velebnosti hrdinské písně, nebo ve smutných písních, jimiž doprovázejí své strasti. V milostných písních převládá měkká něžnost, půvab, nesmírná dobrota srdce, okouzlující prostota i bujará dovádivost. Slovák je rozený zpěvák; zpívá za všech okolností, kdykoliv a kdekoliv. Svým zpěvem opěvuje přírodu, svůj domov, své city a lásky, svůj stav a především svou každodenní práci. Kdo však chce svéráz slovenských písní opravdu pochopit, musí žít mezi jejich lidem, poznat jeho zvláštní svět, jejž tak krásně manifestuje jeho hudba (OUW 1838, 137).

Původnost a neporušenost slovenské lidové poesie cizími vlivy zdůrazňuje také L. Rittersberg ve svých známých Myšlenkách o slovanském zpěvu (*Gedanken über den slawischen Gesang*), psaných za lvovského pobytu v květnu 1842 (OUW 1843, 289).

Ze slovenských kulturních miscel vyjímáme několik zpráv, týkajících se stavu slovenské osvěty. Tak oznamuje roku 1838 J. Kollár, že 5. listopadu 1837 slavila evangelická církev v Pešti padesát let svého trvání, při kteréžto příležitosti byl založen fond na stavbu kostela, určeného pro věřící slovanské národnosti (OUW 1838, 32). V souvislosti posudku Kollárova spisu *O vzájemnosti literatury slovanské* se zdůrazňuje požadavek, aby se mladá spisovatelská generace slovanská horlivěji než dosud věnovala studiu jazyků bratrských národů. Zároveň jsou uvedena slova Poláka Turowského, překladatele dvou Kollárových znělek ve lvovském sborníku Sławianin, o prospěšnosti a povinnosti každého vzdělaného Slovana, aby se naučil příbuzným slovanským jazykům. Tak na příklad Kollárovu *Slávy dceru* přiblížíme svému srdci teprve tehdy, budeme-li ji číst v originálu (OUW 1838, 44).

Téhož roku píše anonymní korespondent o bědné situaci slovenské osvěty, způsobené tuhým režimem maďarských nacionalistů i nedostatečným počtem a špatnou správou obecně vzdělávacích škol. Tento stav přiměl několik učitelů v liptovském kraji pod vedením zasloužilého učitele ze Sv. Mikuláše Plecha, aby zvýšili úsilí o povznesení slovenského školství; za stejným cílem založili oravští učitele spolek, jehož členem je kazatel Matúška z Istebného a podporovatelem L. Čaplovič (OUW 1838, 52).

V roce 1839 píše značka S. o horlivosti slovenské mládeže, s jakou pečuje o šíření osvěty v zemi. V mnoha místech se zakládají slovenské knihovny; aby získali potřebné prostředky, rozhodli se vlastenci z Levoče, že vydají sborník poučného i zábavného obsa-

hu. Autor věří, že se tomuto podniku dostane plné podpory vlastenců (OUW 1839, 240).

Slovenské poměry nedovolovaly stálou divadelní scénu. První ochotnická představení se konala v Liptovském Sv. Mikuláši za vedení Gašpara Fejérpatakyho roku 1830. V Ost und West informuje K. Sabina (zn. -7-.) o ochotnickém ruchu slovenských vlastenců — hlavně studentů — ještě v Brezně a Zvoleni; uvádí zářijový repertoár z roku 1839; inscenaci veselohry J. N. Štěpánka *Čech a Němec* i jeho *Bratrovraha*, polonofilské hry G. A. v. Maltitze *Zolky, starý student* a j.; v meziaktích se deklamovaly básně L. Michaloviče a F. J. Rubeše. Sabina nakonec vyslovuje přání, aby tyto snahy „zasloužilých přátel vlasti a lidu" pokračovaly a neztroskotaly na lhostejnosti a předsudcích nepřejících (OUW 1839, 360, 364). Reportáž A. Neustadta z roku 1840 o bratislavských hospodářských poměrech se dotýká i stálého divadla německého, které je charakterisováno jako scéna podřadné úrovně (OUW 1840, 459).

Ze slovenských společenských poměrů zajímají korespondence z Bratislavy a jiných míst. Již zmíněný bratislavský žurnalista A. Neustadt (též Neustadtl) líčí Bratislavu jako zaostalé město, v němž jedinou pozoruhodností prý jsou týdenní trhy s levnými zemědělskými plodinami, drahým masem a špatným chlebem. Jiné záběry značky L. K. popisují německé divadelní poměry a přípravy města na zasedání zemského sněmu (OUW 1843, 54 n., 67). O znamenitých léčebných úspěších lázní v Sliači píše v odborné reportáži (*Das elektrische Bad zu Sljač in Ungarn*) A. Fähnrich (OUW 1847, 326 n.).

Hlubšími postřehy se vyznačuje článek J. Čaploviče O slovenských sídlištích v Uhrách (*Über slowakische Ansiedelungen in Ungarn*). Je přetištěn ze záhřebské Luny, literární přílohy Agramer Zeitung. Čarokrásná je slovenská země, říká pisatel, avšak málo úrodná a „kamením se člověk nenasytí"; proto je její lid, zvláště v kraji oravském, liptovském a spišském, často vydán na pospas hladu. (O hladomoru na Slovensku viz též OUW 1847, 180.) Vysoká natalita nutí pak Slováky k emigraci do maďarských území, kde propadají rychlé maďarisaci. Autor ještě dokládá, jak Slováci, zvláště evangelíci, pro bigotní oddanost do vůle boží zapomínají na svůj těžký život a jsou tak poslušným nástrojem velkostatkářova prospěchu (OUW 1846, 375 n.).

Sociální a národnostní příčiny útlaku Slováků v předbřeznové době jsou v Ost und West častým námětem úvah. Glasrův časopis věnuje po celou dobu svého trvání vřelou pozornost Slovensku. Na mnoha místech se ujímá práv slovenského národa, bránícího se proti útisku maďarské nacionalistické šlechty. Je to především stálý dopisovatel Ost und West, ostřihomský profesor K. G. Rumy, též přítel ilyrského hnutí, který zde polemisuje (pod značkou -u-, Dragutin, Karl) s protislovanskými projevy maďarských nacionalistů.[3]

V příspěvku Upřímné vyznání maďarského učence o cizím původu mnoha maďarských slov a vlastenecké přání (*Aufrichtiges Geständnis eines magyarischen Gelehrten über den fremden Ursprung vieler magyarischen Wörter, und patriotischer Wunsch*) uvádí důkazy objektivního maďarského filologa S. Kulifaie o slovanském a německém původu mnoha maďarských slov; Rumy vyvozuje z této skutečnosti žádost, aby maďarští nacionalisté tolik neopovrhovali druhými národy (OUW 1838, 64). Touže otázkou se zabývá v úvaze Nezaujatý soud Maďara o pohrdání cizími jazyky (*Unbefangenes Urtheil eines Magyaren über die Verachtung fremder Sprachen*). Nacionální pýcha, praví Rumy, je zavrženíhodná, je-li uplatňována na úkor Slováků, Charvátů, Slavonců, Srbů, Rusínů, Němců, Valachů a j. (OUW 1838, 174). V článcích Příspěvek k vylíčení národní povahy Maďarů (*Beitrag zur Schilderung des Nationalcharakters der Magyaren*) a Tvrdý a ne-

[3] Karl Georg Rumy (1780—1847), ze Spišské Nové Vsi, studoval filosofii a práva v Göttingen, působil jako učitel v Kežmarku, Těšíně, Levoči, Smolníku, Šoproni, Karlovcích, Bratislavě, Vídni a j.; v Novém Sadě sa spřátelil s P. J. Šafaříkem. Od roku 1828 až do své smrti působil na arcibiskupském semináři v Ostřihomi. V letech 1806—1808 vydal v Göttingen zeměpisné dílo o rakouské monarchii, roku 1808 *Musenalmanach von und für Ungarn*. Byl členem různých učených německých společností a spolupracovníkem asi 100 časopisů.

spravedlivý soud Maďara o Slovácích v Uhrách (*Hartes und ungerechtes Urtheil eines Magyaren über die Slowaken in Ungarn*) odsuzuje nevážnost a nesnášenlivost některých autorů v maďarských časopisech k Slovákům. Proti jejich názoru, že Slováci jsou negramotní, závistiví, svárliví a pyšní, odkazuje Rumy na početnou slovenskou inteligenci a uvádí jmenovitě učené Slováky 18. a 19. století. Slovák, praví Rumy, který žije v dobrých sociálních poměrech, je stejně kulturní jako majetný Maďar. Je-li člověk chudý, pak je ovšem i jeho vzdělání bídné, a je lhostejné, zda je to Slovák nebo Maďar. Nicméně jsou evangelické školy Slováků lepší než maďarské a slovenský vozka umí spíše číst, psát a počítat než jeho maďarský druh. Sociální stupeň rolnického stavu pak je u obou národů stejně úbohý. Řemeslníci a živnostníci jsou podle soudu Rumyho na Slovensku majetnější, a právem se prý o Slovácích říká, že jsou „Angličany v Uhrách" — právě pro jejich podnikavost. Sklon k závisti pramení snad u Slováků z toho, že jejich půda je horší, a vyplývá z přirozené touhy po lepším losu. Vznětlivost, praví autor, je u obou národů stejná, kdežto pýcha je domovem jen u Maďarů. Slovák se těžkou porobou stal člověkem pokorným, ba i nedůstojně pochlebným. Vynikl-li však jednou svými vědomostmi, pak je arci na své zásluhy právem hrdý. Svárlivost, vyvolaná často alkoholem, je u Maďaru mnohem nebezpečnější (OUW 1838, 216, 1839, 358 n.). V polemice se Soudem nepředpojatého maďarského literáta o německém jazyce, žurnalistice a literatuře v Uhrách (*Urtheil eines unbefangenen magyarischen Literators über die deutsche Sprache, Journalistik und Literatur in Ungarn*) vyrovnává se Rumy s maďarským názorem: „Obáváme-li se vlivu nějakého jazyka vůbec, tak spíše jazyků slovanských než jazyka německého; t. j. jazyků, které jsou snadno nakažlivé, nepřinášejí však ani osvícenost ani vzdělání". Praví o něm, že pramení u Maďarů z neznalosti slovanských literatur, u vádí příklad, kdy již jen maďarský převod srbských lidových písní zapůsobil příznivě na maďarskou poesii (OUW 1839, 422).

V článku Kontrola nad ultramaďarismem (*Controlle des Ultra-Magyarismus*) protestuje Rumy proti maďarisaci Slováků v bratislavském kraji, v němž jsou Slováci historickým právem doma. Požadavek jediného společného jazyka, a to maďarského, v Uhrách považuje Rumy za neuvážený a vyvolaný politickou ambicí. Pravý vlastenec respektuje jazyk každého národa a jedince (OUW 1840, 27).

Ost und West se zastává utlačovaných Slováků i v jiných formách, na př. přetiskem článku z časopisu Danica Ilirska (z roku 1841, č. 31), v němž dramatik Ivan Kukuljević vykládá původ hanlivého „thót nem ember" ve smyslu Slovákům příznivém; etymologicky znamená zde „thót" tolik co „otec moudrosti a polobůh"; slovo prý vzniklo v době, kdy Slováci byli učiteli do Evropy přistěhovalým Maďarům, a ti je z vděčnosti nazývali thóti, t. j. moudrými (OUW 1841, 320).

K snášenlivosti nabádá Ost und West také v bouřlivých měsících roku 1848, kdy zvláště v Bratislavě docházelo k pogromům. Uvádí případ, kdy se „t. zv. proletář" šlechetným způsobem ujímá oloupené židovské ženy (OUW 1848, 220, 228, 236). V téže době přetiskuje z Agramer Zeitung zprávu o nepokojích v bratislavském kraji i okolních krajích, kde se venkovský lid tvrdošíjně brání vstoupit do národních gard. Je vyslovena naděje, že šest milionů Slovanů žijících v Uhrách bude osvobozeno od zvůle maďarských nacionalistů, kteří hovoříce o svobodě, svými činy ji ve skutečnosti deptají (OUW 1848, 234 n.). Redakce přetiskuje i Kollárovo provolání z Pesther Zeitung, v němž vyvrací zprávy, že by byl kdy kázal, aby Slované sáhli ke zbraním k záhubě Maďarů (OUW 1848, 263).

V literární části Ost und West je značný zájem věnován kromě již uvedených literárněkritických statí vlastním projevům slovenské duše, krásné literatuře samé. Je to v této době zájmu o slovanský folklor především lidová píseň, která je středem pozornosti. I v jiných německých předbřeznových časopisech nalézáme převody slovenské lidové písně, která uchvacuje a dojímá těžkým osudem slovenského lidu, který je v ní vyzpíván. Cizina z nich dobře vnímá dosud nevyslyšenou touhu po svobodě, lásku k vlastní hroudě, něhu k ženě; stejně vedle bezmocné resignace vykořisťovaného nevolníka i živelné odbojnictví proti bezpráví. V Ost und West jsou z valné většiny zastoupeny slovenské písně lyrické, milostné. Pramenem jsou překladatelům nejrozší-

řenější sbírky tohoto údobí: Čelakovského *Slovanské národní písně* (1822—1827), sbírka Erbenova (1842—1845), Sušilova (1835 a 1840) a Kollárova (1834—1835). Nejaktivnější z překladatelů, český lyrik a lékař židovského původu S. Kapper tvoří i z bezprostředních podkladů, z vlastních nálezů. Kromě Kappera tlumočí ještě K. Sabina, J. P. Jordan a M. Hartmann.

Kapprovy převody, který překládal i českou, moravskou a jihoslovanskou lidovou poesii, vyšly později, v roce 1844 v Lipsku, ve sbírce *Slawische Melodien*. Kapper zde sebral všechny své převody otištěné v různých časopisech a přidal k nim nové. Kriticky o nich pojednal již O. Donath.[4] Jeho soudy jsou však jednak subjektivní, jednak nejsou všechny písně z Ost und West v lipské sbírce obsaženy. Proto je nutno, abychom se o Kapprových překladatelských způsobech a výsledcích zmínili stručně znovu.

Nejvíce překládal Kapper ze slovenštiny. Z 26 jeho písní nalézáme u Kollára 11. Ostatní jsou jen vzdálené ozvěny slovenské duše, krajiny a společnosti. Z Kollárových *Zpievanek* zajímají jej právem nádherné slovenské balady a romance. I když překlady se někdy prohřešují proti věrnosti k předloze a jen místy respektují domácí kolorit, jsou s formálního hlediska tvořeny většinou přece jen obratně a pozorně. Silnější vůně a sytější barvy než u písní českých nebo moravských nabízejí se tu ovšem ku pomoci samy. Jako mnoho překladatelů doby (na př. Talvj v převodech ze srbské poesie) nedovede se ani Kapper zbavit ostychu říkat věci tak, jak je vyjádřil lid sám. Brání mu v tom morální a estetické názory současné společnosti. Tak Kapper v historické písni Belehrad (*Der Reiter vor Belgrad*) působivou výpověď smrtelně zraněného vojáka o hrůzách války, hladu, o prolité krvi, koňské pečeni a dunajské vodě nahrazuje pathetickou deklamací. V písni Zamúrovanie (*Der grüne Thurm*) nastupuje místo milence, k smrti odsouzené milenky a houkajícího sýčka šlechtic, jeptiška a kostelní korouhvička. Všeobecně můžeme říci, že měkké kouzlo slovenské písně v Kapprových ohlasech chybí. Přebroušený slovník, neslovanské sloučeniny, společensko-historické omyly (v písni *Fort will ich* má odvedený branec nesmírnou radost z odvodu; ve skutečnosti jsou slovenské vojenské písně trpkým svědectvím o násilných rekrutýrkách), řečnost, romantické výrazivo, pruderie, studený dekorativismus odslovanšťují slovenskou lidovou poesii, zde zastoupenou. Kappra ovšem omlouvá, že sám své výtvory nazývá jen „ohlasy", „ozvuky", „volný převod". Tak lze říci, že Kapper dává své nenáročné tvůrčí nadání do služeb cizí, prostředím však přece jen blízké literatury, a že jeho záslužné dílo je vědomá transformace.

Karel Sabina je autorem jedenácti překladů slovenských písní. Jinak neúspěšný český básník dosahuje lépe než Kapper zvukového účinu Kollárových předloh i jejich zvláštního spádu. Šťastně doplňuje Kapprův výběr písněmi z oblasti zpěvu, mládí, krásy a lásky. I když přepisuje doslovně a poctivě tlumočí ozdobné přívlastky, klesá často do střízlivého substrátu lyrického děje a v německém přetavení zůstává jen struska. Tak postrádáme v písni Zpívanie až do smrti (*Gesang bis zum Tode*) vyjádření, arci těžko napodobitelného, bezstarostného gesta veselého flegmatika. I jinde působí nepřítomnost Sabinovy inspirace přerývání plynulého toku písně.

Sociální postavení bezprávného slovenského lidu a z něho pocházející mravní labilita má ohlas v písni Vlkodlak (*Der Vampyr*), přeložené Lužickým Srbem J. P. Jordanem. Upírem je tu nazván muž-alkoholik, sužující svou ženu; proto také je tato píseň z Kollárovy sbírky zařazena do démonologické úvahy o upírech jako národopisná úchylka.

Jako poslední píseň uvádíme prvotinu česko-německého básníka M. Hartmanna Dráteník (*Der Drathbinder*). Báseň je v plném souzvuku s Brentanovou romantickou sbírkou *Des Knaben Wunderhorn*, avšak zde je naprostou licencí. Drotár je ve slovenské představě zcela jiný: nesložitě veselý, realistický.

Uvádíme bibliografický přehled slovenské lidové poesie, přeložené v Ost und West, s případným udáním pramene; v závorce je uveden letopočet a strana časopisu.

Překlady S. Kappra:

---

[4] O. Donath, *Siegfried Kappers Leben und Wirken*. Archiv für slawische Philologie, Berlin 1908, sv. 30, 400 n. a 555 n.

1. *Der grüne Turm* (1839, 5) — J. Kollár, *Národnié zpievanky II*, Budín 1834—1835, 394, Zamúrovanie milej v Zelenej věži.
2. *Die Braut* (1839, 81) — Kollár, c. d. II, 33, Smutná svatba.
3. *Lied vom Scheiden* (1839, 169).
4. *Ein Rösslein weiss* (1839, 215).
5. *O hängt mich nicht an die Eich* (1839, 215).
6. *Zur Mutter geht mir* (1839, 215) — ad 4—6: Kollár, c. d. II, 395, Janíček.
7. *An der Donau* (1839, 309).
8. *Vom Erkennen* (1839, 309).
9. *Klänge* (1839, 309).
10. *Züge* (1839, 309).
11. *In der Ferne* (1839, 309).
12. *Augen und Herz* (1839, 373).
13. *Letzter Wille* (1839, 373).
14. *Der Räuber* (1839, 373) — Kollár, c. d. II, 37, Starý zbojník.
15. *Das Mädchen* (1840, 101) — Kollár, c. d. II, 26 a 27, Nevěrný Janík — Mládenská láska.
16. *Der Reiter vor Belgrad* (1840, 169) — Kollár, c. d. I, 35, Belehrad.
17. *Selbstgespräch* (1840, 199).
18. *Fort will ich!* (1840, 199).
19. *Dornen am Strauche* (1840, 200) — Kollár, c. d. II, 380, Pichlavý trník.
20. *Mahnung im Traume* (1840, 200).
21. *Der Bettelbube* (1840, 261) — Kollár, c. d. I, 353, Žebrákovo štěstie.
22. *Die Entführung* (1840, 261).
23. *Ein Wort — ein König* (1840, 365) — Kollár, c. d. II, 6, Barbora.
24. *Die Wolke* (1841, 17) — Kollár, c. d. II, 3, Prísná mati.
25. *Blumenorakel* (1841, 189).
26. *Hinter den Bergen* (1841, 189) — Kollár, c. d. I, 102, č. 2, 3, 5, Dalekost, Nemožnost viděnia, Závada.

Překlady K. Sabiny:

27. *Liederquelle* (1837, 111) — Kollár, c. d. I, 59, Zpievanky a jejich původcové.
28. *Mädchen — Freiheit* (1837, 111) Kollár, c. d. I, 59, Zpěv a sloboda.
29. *Die Nachtigall* (1837, 111) Kollár, c. d. I, 62, Zpěv slavíka a člověka.
30. *Gesang bis zum Tode* (1837, 111) — Kollár, c. d. I, 64, Zpívánie až do smrti.
31. *Das Schwinden der Jugend* (1837, 111) — Kollár, c. d. I, 68, Hynutie mladosti.
32. *Bestimmung* (1837, 111) — Kollár, c. d. I, 85, Souděný.
33. *Beständigkeit* (1837, 111) — Kollár, c. d. I, 90, Stálost.
34. *Das brennende Herz* (1837, 111) — Kollár, c. d. I, 91, Horícé srdce.
35. *Des Ungeliebten Trost* (1837, 199) — Kollár, c. d. I, 98, Potěcha nemilovaného.
36. *Täuschung und Hoffnung der Liebe* (1838, 6) — Kollár, c. d. I, 105, Klam a náděja lásky.
37. *Trennung* (1838, 6) — Kollár, c. d. I, 109, Rozchod.

Překlad J. P. Jordana:

38. *Der Vampyr* (1839, 39) — Kollár, c. d. I, 11, Vlkodlak.

Překlad M. Hartmanna:

39. *Der Drathbinder* (1838, 148).

Umělecká poesie slovenská je zastoupena chudě. Recensi o *Slávy dceři*, již dříve uvedenou, doprovází D. Kopecký charakteristickými ukázkami z Kollárova díla. Rytmicky tlumočí první verše *Předzpěvu* a čtyři znělky z oddílu *Sála* a *Dunaj;* verše, beznadějně žalující nad místy bývalé slovanské slávy, a znělku, v níž básník srovnáva dílo své a Petrarcovo (OUW 1839, 91, 95, 101).

KRITIKA

SBORNÍK O J. G. TAJOVSKOM

Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach. Zborník zredigovali dr. Karol Rosenbaum a dr. Alexander Matuška. Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury v Bratislave 1956, strán 1182 a fotografické prílohy.

Medzi najzásluhnejšie činy Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry patrí vydávanie zborníkov venovaných vynikajúcim postavám našej literárnej minulosti. Zrodili sa ako prejav piety. Ich náplň sa ujasňovala len postupne. *Zborník statí, spomienok, dokumentov a fotografií* o Petrovi Jilemnickom, vydaný r. 1953, obsahuje okrem oddielov vymenovaných v titule aj hodne vlastných prác Jilemnického (nielen výlučne spomienkových), ba pripojená je aj prehľadná bibliografia jeho diela. Pri tejto rôznorodosti príspevkov má zborník 21,5 autorského hárka. O rok neskoršie vyšiel Votrubov zborník. V ňom nieto ani dokumentov ani korešpondencie, a predsa má dvadsaťštyri autorských hárkov.

Ďalšie zborníky už nemajú príležitostný charakter posmrtného hodnotenia. Práca na nových vydaniach klasikov ukázala, ako málo sa vie o ich živote a diele. Pritom mnohé podnetné hodnotenia diel boli zastrčené v ťažko prístupných publikáciách a mnohé znalosti najmä o ich živote zostávali len v pamäti ľudí, ktorí sa s nimi osobne stýkali. Pozbierať všetok tento materiál a doplniť ho novými štúdiami ťažiacimi z jeho poznania — to sa stalo programom redaktorov zborníkov. Alexander Matuška v úvode k zborníku *Janko Jesenský v kritike a spomienkach* píše priamo, že takéto zborníky chcú byť „náhradou za monografie, pretože neroztratene v jednej knihe zhrňujú viaceré, kratšie i dlhšie práce o jednotlivých úsekoch tvorby toho ktorého autora; môžu byť vedno dobrou predprípravou na monografie". Takéto zborníky sú však aj príťažlivou formou popularizácie, lebo autor sa približuje čitateľom množstvom konkrét.

Prvým výrazom týchto úsilí bol zborník *Hviezdoslav v kritike a spomienkach,* ktorý vyšiel r. 1954. Aj pri druhovom zúžení príspevkov výlučne len na kritické hodnotenia a spomienky má štyridsaťdva tlačových hárkov. Už o rok objavil sa zborník *Janko Jesenský v kritike a spomienkach.* Tu chýba štúdia podobná Šmatlákovej z predchádzajúceho zborníka, ktorá by zhodnocovala doterajšie náhľady na dielo Jesenského, ale opäť sa uverejňuje aj korešpondencia a odtlačili sa aj Jesenského články a fejtóny spomienkového charakteru. Rozsah sa zase zväčšil a zborník má štyridsaťdeväť autorských hárkov.

Tretím v rade takýchto zborníkov je dielo u nás rozsahu nevídaného. Sedemdesiatdva autorských hárkov má zborník *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach.* Oddiel spomienok má vyše sedemsto strán a oddiel Tajovský v kritike vyše štyristo strán. Pritom kritickej retrospektívy vlastne niet (možno za ňu považovať len odtlačenie Votrubovho rozboru Tajovského prózy do r. 1909 zo štúdie *Z novšej literatúry*) a vystali aj poznámky a vysvetlivky, ktoré boli v obidvoch predchádzajúcich zborníkoch.

Znamená veľký skok v kvantite zhromaždeného materiálu aj primeraný pokrok v poznaní faktov a v spresnení a prehĺbení hodnotenia? Hľadali sa primerané spôsoby redakčného zvládnutia materiálu? Netreba pristúpiť k ďalšej diferenciácii a osobitne vy-

dávať spomienky na našich klasikov a zas v inej publikácii sledovať kritický zápas o ich dielo, doplnený novými štúdiami koncipovanými na základe poznania celého zverejneného bohatstva prameňov? Na tieto otázky si treba odpovedať v záujme ďalších zborníkov pripravovaných na vydanie v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry, v záujme našej literárnohistorickej práce, lebo takéto zborníky pôsobia stimulatívne a majú široký okruh spolupracovníkov.

Jeden z redaktorov zborníka — dr. Karol Rosenbaum — konštatuje v svojich úvodných slovách (str. 11), že „literárnovedný výskum Tajovského diela sa zborníkom nekončí, skôr sa otvárajú možnosti pre ďalší výskum, najmä v súvislosti s materiálmi publikovanými v spomienkovej časti". Konštatovanie istej nezávislosti obidvoch častí zborníka je opatrným vyjadrením skutočnosti, že také veľké množstvo materiálu, aké si pracovníci vydavateľstva a redaktori mravčou pilnosťou nazhromaždili, nevedeli bezpečne zvládnuť. Zdá sa, že zhrnutie materiálu sa príliš chápalo ako konečný cieľ, hoci vlastná redakčná práca tu mala začať. Redaktori ho nevyužili na podanie novej syntézy, veď Alexander Matuška nemá v zborníku príspevok a Rosenbaumovo záverečné zamyslenie sa *Nad prózou Jozefa Gregora-Tajovského* (*1129—1157*) skoro vôbec nevychádza z poznatkov spomienok a štúdií uverejnených v zborníku.

Zborník *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach* je zredigovaný podobne, ako bol zborník o Jankovi Jesenskom. V obidvoch na rozdiel od predchádzajúcich sa uverejňujú najprv spomienky a materiálové štúdie viažuce sa bezprostrednejšie k životu autora a potom kritiky. Tento postup je nepochybne primeranejší veci. Spomienky sa radia nie podľa chronológie ich uverejnenia (tak bolo v Hviezdoslavovom zborníku), ale podľa chronológie života klasika. Podobne je to aj pri štúdiách, kde sa okrem toho prizerá aj k jednotlivým okruhom problémov. Čitateľ dostáva pri takomto usporiadaní plastický a ucelený obraz života a diela.

Je zrejmé, že kvalita príspevkov do zborníkov je veľmi rozdielna, veď aj do Tajovského zborníka prispelo vyše osemdesiat autorov. Pri množstve uverejnených prác sa ani nemožno čudovať, že i pri starostlivej redakcii zostáva dosť omylov najrozličnejšieho druhu. Nejde nám o protirečenia v náhľadoch, ale o vecné chyby a nezrovnalosti. Ako pôsobí na čitateľa, keď na strane 81—82 v spomienke Ivana Thurzu sa dozvie, že noticku o maďarských hercoch v Ľudových novinách, za ktorú bol Tajovský zavretý, písal dr. Milan Ivanka, a na strane 143 vo Votrubovom príspevku sa zas dozvie, že ju napísal Tajovský. Čitateľ musí prečítať vyše sedemsto strán, aby sa v dôkladnej pramennej štúdii Aloisa Bejblíka *Nad pozůstalostí J. G. Tajovského* (854) dozvedel, že inkriminovaný článok naozaj písal Ivanka. Ale nie ku všetkému sú naporúdzi také presvedčivé doklady, aké sú k autorstvu Ivankovmu či Tajovského. Tak napr. tento zborník len zmnožil protichodné údaje o odchode Tajovského do Prahy. Pri množstve materiálu mohli redaktori ťažko prísť aj na to, že niektorí autori sa mýlia v dátach. Tak z obsahu listov odtláčaných Hanou Gregorovou v dokumentárnej stati *Písali sme si...* jasne vysvitá, že nesprávne udáva dáta listov na stranách 650, 651, 656, 659. Ďalší druh omylov: v príspevku *Naši profesionálni herci spomínajú na Tajovského hry a postavy* (702) Maleckovci nevystupujú v *Ženskom zákone* ale v *Statkoch-zmätkoch* (správne má byť: Palčíkovci). Ba z Votrubovho pseudonymu Ján Martan, stal sa Ján Marták (str. 165).

Stále stúpajúce množstvo spomienok (ale i štúdií), písaných často ľuďmi, ktorí nevedia alebo nemôžu si overovať a opravovať svoje spomienky a dojmy dokumentami, priamo vyžaduje, aby sa nezabúdalo na poznámky a vysvetlivky uvádzajúce veci na správnu mieru a opravujúce zjavné omyly (napr. v spomienke už zomrelého Votrubu). Rovnako treba, aby v obidvoch oddieloch boli štúdie, ktoré by mohli byť kompasom čitateľovi. Keď v spomienkach sa mnohí uspokojujú len približnými označeniami a na-

rážkami časovými, miestnymi a osobnými (Thurzo: „nomina sunt odiosa"), redakcia musí a môže ich dešifrovať (čo je totiž nepríjemné povedať jednotlivcovi, má v záujme pravdy povedať redakcia). Tak isto aj pri štúdiách musí byť vidno, k akým záverom dospelo poznanie autora na základe celého nazhromaždeného materiálu. Takáto štúdia tu chýba, avšak spomienky sú dobre doplnené Kostolného prácou *Život Jozefa Gregora-Tajovského.* Redakčne by iste bolo bývalo správnejšie zaradiť Kostolného stať do prvej časti. V budúcnosti by však mali byť tieto „životopisy" ešte dokumentárnejšie a bohatšie na presné časové aj iné údaje. Myslím na to, aby sa šlo viac cestou Ormisovho podania života Ľudovíta Štúra v diele *Súčasníci o Ľudovítovi Štúrovi.*

Redaktori uverejňujú v zásade každý príspevok celý, aj keď sa veľkou časťou opisovanej problematiky kryje s iným. Ponechávajú i paušálne hodnotenie Tajovského diela autormi spomienok. Tak sa jednak znova a znova dozvedáme, že Tajovský bol realista a miloval svoj národ, jednak sa zbytočne mnohokrát opakuje, kde sa schádzali Tajovský s Jesenským, ako sa choval Tajovský k hosťom, ako záhradníčil ap. Márnotratne mnoho miesta sa dalo aj spomienkam, kde spomínajúci využívajú Tajovského, aby hovorili pekne o sebe (Gabaj), aj štúdiám rozmeľňujúcim znalosti o autorovi (je to najmä päťdesiatstránková Palkovičova práca *Predprevratová dramatická tvorba J. G. Tajovského*). Pri menej príspevkoch by sa dali dôkladnejšie overiť aj jednotlivé údaje. Lepšie by bolo vyberať dáta podstatné a nové. Tou cestou šli v Bulharsku pri redigovaní zborníka *Spomeni za Christo Smirnenski,* ktorý vyšiel r. 1955. Slúži sa tak čitateľovi, ktorý sa neunúva tými istými údajmi. Pre literárneho historika je v bulharskom zborníku v poznámkach všade záznam, kde je celý rukopis príspevku, z ktorého sa uverejňuje len potrebná časť.

Nazdávam sa, že už z toho, čo som uviedol, vyplýva, že veľký skok v kvantite nie je úmerný množstvu nových poznatkov. Aby to tak nebolo aj v budúcnosti treba, aby redaktori pri redakčnej práci boli viac literárnymi historikmi ako dosiaľ. To znamená neuspokojovať sa len s funkciou usporiadateľa predprípravy monografie, ale mať ctižiadosť pomknúť aj hodnotenie autora o toľko, ako dobrá monografia. S požiadavkou vedeckého prínosu zborníka nie je podľa mňa nijako v rozpore pripomienka, aby sa nezabúdalo, že zborníky vydávané Slovenským vydavateľstvom krásnej literatúry nie sú akademickými edíciami dokumentov (ale aj na predprípravu monografie je lepší utriedený materiál). Ak majú dobre spĺňať svoju popularizačnú úlohu, vtedy je najvýhodnejšie spomienky a kritiky vydávať dovedna. Teda podržať ten spôsob zostavenia zborníkov, aký sa vyformoval v doterajšej práci na nich, ale dať možnosť prehĺbiť redakčnú prácu a prestať sa unášať každým slovom (i prázdnym) o našich milovaných autoroch!

Existencia zborníkov „v kritike a spomienkach" však nijako nevylučuje, aby sa častejšie nepomýšľalo na edície (dosiaľ ojedinelé), ktoré by sa upriamili buď len na odtláčanie spomienok, buď na zachytenie kritického zápasu o dielo, buď na všestranné vystihnutie autora kolektívom súčasných literárnych historikov. Nebolo by živým a inštruktívnym čítaním pre široký okruh čitateľov vydanie prác, ktorými sa bojovalo o dielo Vajanského? Akou zaujímavou publikáciou bola kniha *Súčasníci o Ľudovítovi Štúrovi,* hoci v nej chýbajú niektoré príznačné postoje (odmietavé) k Štúrovi! Nebola by rada kultúrna verejnosť, keby sa dôkladne rozobralo dielo Rázusovo?

Doterajšie poznámky o redakčných problémoch chceli mať aj širšiu platnosť ako pre recenzovaný zborník, ktorý má však aj prednosti aj nedostatky typické najmä preň.

V spomienkovej časti celkove hodnotnejšie sú tie príspevky, ktoré sa vzťahujú na účinkovanie Tajovského do roku 1918. Je v nich nielen viac dosiaľ neznámych údajov, ale i viac toho, čo vysvetľuje, ako sa formoval Tajovský na spisovateľa, ako *on* žil

a menej sa do popredia vystrkujú spomínajúci ako v spomienkach na povojnové roky. Možno sa radovať najmä tomu, že sa podarilo zohnať spomienky na tajovské a naďlacké roky, i svedectvá ľudí z okruhu Hlasu. Mnohé sa už iste zachytili v poslednej chvíli. Ale vari preto sa malo pripomenúť či ľuďom z Tajova, či pani Bujnovej, alebo aj profesorovi Štefánkovi, aby doplnili svoje spomienky a vyjadrili sa o veciach, o ktorých podľa spomienok iných či výskumu museli vedieť. Každý príspevok však má tu svoje opodstatnenie. Na tom nič nemení, že niektoré údaje sú nedoložené (napr. Tajovského redigovanie v Martine pred odchodom do Prahy, str. 45), že Jozef Kuchár príliš učesal spomienky hornolehotských žiakov Tajovského. Ale práve tu veľmi chýbajú k správnemu pochopeniu poznámky a vysvetlivky. Autormi sú často ľudia neznámi, o ktorých ani nevieme, v akom vzťahu boli k Tajovskému (len dohadovať sa musí čitateľ, že učiteľ, ktorý prišiel po Bergerovi bol asi Hammer, hoci táto skutočnosť by hneď jasnejšie osvetlila situáciu okolo vzťahu Ľudmily Bergerovej, Jozefa Gregora a Hammera), a preto by dakedy nezaškodili aj ich drobné charakteristiky. Aj tu by sa mohla skúsiť cesta ukázaná Ormisovými charakteristikami v diele *Súčasníci o Ľudovítovi Štúrovi.*

Príznačným zjavom pre Tajovského sborník sú príspevky, čerpajúce z jeho korešpondencie. Vravia najautentickejšie o veľkom slovenskom realistovi a jasne dokazujú, že Tajovský bol človek, ktorý nielen bystro pozoroval slovenský ľud, ale žil aj bohatým myšlienkovým životom. Nebol to „prostý" človek prízemných záujmov, nemajúci pochopenie pre „ideály", ako medzi riadkami navrávajú aj tu niektoré príspevky. Je pravda, Tajovskému bolo cudzie malomestské úsilie byť niekým iným, to stále pachtenie po nových „ideáloch" (najradšej čo najmódnejších), ale zostával verný ideálom, ktoré si veľmi dobre vybral už v mladosti. Myslel, neteoretizoval vravením.

Príspevky založené na korešpondencii sú najlepšie zredigovanými príspevkami recenzovaného sborníka (čiastočnou výnimkou je už spomínaný príspevok Hany Gregorovej *Písali sme si...*, 648—677). Štefan Gregor (*Môj brat*, 41—60) a Štefana Votrubová (*Vzťahy Františka Votrubu a Jozefa Gregora-Tajovského*, 148—178) v svojom texte dôkladne vysvetľujú narážky z uverejňovaných listov. Stať Ivana Thurzu *Ako pozerám na profil Tajovského* (77—127) môže vzbudzovať nesúhlas s interpretáciou niektorých faktov, no je bohatá v dokumentárnom materiáli ukazujúcom Tajovského v jeho občianskom zamestnaní, v jeho finančných starostiach — teda vo veciach, ktoré iné príspevky zväčša obchádzajú. Okrem kratších, ale zaujímavých príspevkov založených na listoch Tajovského a Tajovskému (O r m i s, *Ujo Gregor — rozpomienky a korešpondencia*, 448—460; M. D l h ý, *Dvanásť listov*, 573—595, D. G r e g o r o v á, *Oťko*, 626—647) je na archívnom materiáli založená aj najväčšia práca sborníka — Bejblíkova stať *Nad pozůstalostí J. G. Tajovského* (825—901), ktorá najviac odhaľuje filozofickú podstatu Tajovského života i Tajovského diela. Bejblík spĺňa aj viac, než čo naznačuje v úvodných slovách svojej stati: „Omezíme se proto v tomto článku toliko na tři průhledy pozůstalostí, v nichž se pokusíme osvětlit jednak to, co bychom rádi nazvali dílnou realisty, jednak několik jeho problémů osobních a konečně, i když velmi parciálně, jeho vztah k Čechám, k české kultuře." (825—826.) Bejblíkova stať bude najviac východiskom pre ďalší výskum Tajovského, hoci tento pôjde jasne za jeho závery, ktoré on robí iste aj z ohľadu na niektorých ľudí. Myslím si však, že Bejblíkova stať mala mať miesto v prvej „spomienkovej" časti a nie v časti *Tajovský v kritike*, lebo u neho je všade dôraz na dokumente, a nie jeho kritickej interpretácii. V spomienkovej časti, v susedstve spomenutých príspevkov (s niektorými z nich súvisí bezprostredne, najmä s Gregorovej montážou listov *Písali sme si...*), bolo by sa tak vytvorilo centrum, v ktorom by bolo ťažisko dokumentárneho prínosu sborníka, takto dosť roztrieštěného (pripomínam, že

tieto príspevky majú v zborníku dovedna 261 strán, čo by bolo bývalo dosť aj na veľmi zaujímavú samostatnú publikáciu).

Pri rovesníkoch Tajovského je pochopiteľné, že mnohé spomienky sú písané autormi nestojacimi na stanovisku marxistického socializmu. Viacerí vychádzajú z náhľadov hlasistov, iní tlmočia náhľady ešte konzervatívnejších skupín nášho národného života v minulosti. Rozdielny svetonáhľad sa neprejavuje len v politických otázkach, ale aj v tom, ako sa s dešpektom vraví o Tajovského naivnom materializme. Vidno to i napriek tomu, že badať, ako sa niekde „ideologicky" zlepšoval text. Predsa však by som nebol ani toľko zasahoval do textov. Niektorých autorov usvedčuje nimi samými uverejňovaný materiál. Najlepším prostriedkom ozajstnej ideologickej ofenzívy je však konkrétna polemika s nesprávnymi náhľadmi, čo zase volá po záverečnej štúdii, ktorá by bola kritickým zhodnotením aj uverejňovaného materiálu.

Počnúc vojnovými spomienkami sa už stráca Tajovský spisovateľ. A nielen preto, že sám Tajovský písal menej alebo slabšie (veď koľko zaujímavého sa dozvedáme z Bejblíkovej stati práve o tejto povojnovej realistickej umeleckej dielni Tajovského). Ale hovoria len o záhrade a kuchyni aj tí, čo sami boli spisovatelia. Odráža to fakt, ako sa za prvej republiky Tajovský v bratislavskej umeleckej spoločnosti chápal ako „ujo" a nie ako spisovateľ. To sa opakuje v mnohých variáciách — no sú tu aj príspevky celkom prázdne. Zbytočné bolo z úcty k menu Františka Langra uverejňovať jeho *Dopis* (308—309), v ktorom sám píše, že si nevie vybaviť na Tajovského žiadnu spomienku „určitější a charakterisující, jaká by do něho (do zborníka, pozn. I. K.) patřila". Zdá sa, že pri zhromažďovaní spomienok sa požiadal každý, o kom sa vedelo, že sa stretával s Tajovským. Bratislavskí a pražskí ľudia ako ľudia mestskí vedia lepšie písať ako prostí ľudia z dediny, a tak písali. Leonka Gregorová žila blízko Tajovského, ale články písať nevie, nuž na škodu veci napísala len krátko — ani poldruhej strany. Iste mnohí prostí ľudia nenapísali svoje spomienky zo strachu pred písaním. V budúcnosti bude treba robiť s takýmito ľuďmi „interviewy" a tak ich zbaviť všetkého trápenia so štylizovaním. Na druhej strane bude treba viac odvahy príspevky neuverejňovať, alebo skracovať, hoci by šlo aj o ľudí, čo niečo znamenali, či znamenajú v kultúrnej spoločnosti (Mauerová, Tomsa, Lukáč, Zatloukal, Hušková, Vočadlo — ktorý píše zaujímavé veci, ale nie o Tajovskom, Pácalt a i.).

Veľmi problematické sú „spomienky" beletrizujúce (i beletristu Gabaja). Báseň a pravda sa v niektorých z nich mieša tak, že ju neoddelíš ani s najväčšou námahou, hoci zbadáš na prvý pohľad, že ich autori nedostatočne poznali život Tajovského. To im však neprekáža, aby sa tvárili ako najlepší znalci jeho osudov. Emo Bohúň vraví niekoľkokrát o Tajovského pôsobiskách, ale vždy nesprávne. Ťažko veriť aj Alexymu, ktorý si ešte viac ako Bohúň aj po tridsiatich rokoch doslovne pamätá, čo povedal Tajovský a čo ostatní v jeho spoločnosti (pritom ale píše napr. mená maliarov: Štyka m. správneho Štika, Bilibinda m. Bilibin, 424). Istotne je veľmi zaujímavé, že zapamätané slová sú tak priaznivé pre spomínajúceho (Gabaj mal také šťastie aj s Kráľom a Jesenským)!

Pravdaže, aj medzi spisovateľmi sú výnimky. Zo spomienky Fraňa Kráľa naozaj vystupuje spisovateľ-realista Tajovský (ale Kráľ si zapamätal najmä to, čo mu Tajovský vyčítal). Mráz mnohé nadhadzuje (napr. to, že spomienky o Tajovskom by mali písať vidiecki ľudia, 465), dotýka sa aj diela Tajovského, no aj u neho (ako aj u Pišúta) by sa čakalo, že budú viac konfrontovať svoje dávnejšie hodnotenia Tajovského so svojím dnešným pohľadom naň. Bolo veľmi správne, že redaktori vyzvali aj divadelníkov, aby napísali spomienky na účinkovanie v Tajovského hrách. Veď koľkým divadlám ony pomáhali nachádzať cestu k obecenstvu (stovky repríz *Ženského zákona* sú najlepším svedectvom), koľkí režiséri a herci vyrástli na postavách Tajovského hier. Treba len ľutovať,

že aj mnohí naši vynikajúci herci iba formálne a frázovito splnili svoju povinnosť (Valach). No ešte väčšia škoda, že v zborníku (nevieme čou vinou) chýbajú príspevky z tých divadiel, v ktorých je Tajovský stále živou súčasťou repertoáru. Nik nie je tu z divadla Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene, ktoré programove uvádza každoročne jeho hry, nie je tu nik z Martina (a hrali *Ženský zákon* vyše sto ráz — doma i za hranicami, hrali Tajovského aktovky v čase, keď to bol priebojný dramaturgický čin), nik z Dedinského divadla, čo prenáša Tajovského umenie do najzapadlejších dedinie k.

Zhrňujúc: rozsah spomienkovej časti nie je úmerný jej materiálovému prínosu (v spomienkach na vojnu a najmä bratislavské roky). To pravdaže neznamená, že v spomienkach niet mnoho cenného. Je veľkým kladom zborníka, že sa tu sformúva druh spomienok podopretých písomnými dokumentami. Sú presvedčivé a aj zaujímavé. Redaktori a pracovníci vydavateľstva spravili v zainteresovaní čo najširšieho okruhu ľudí v dnešných pomeroch vari maximum. V budúcnosti však bude treba extenzitu doplniť aj väčšou intenzitou literárnohistorického spracovania spomienok.

Ak sa redaktorom v spomienkovej časti podarilo získať široký okruh spolupracovníkov, opačne je to v časti *Tajovský v kritike*. Redaktori nevyužili dostatočne ani to, čo už tu bolo, ani sa im nepodarilo sústrediť profesionálnych historikov pracujúcich v období realizmu okolo zborníka. Aké môžu byť dôvody?

Tajovského dielo bolo vždy zástavou boja. Jeho vyzdvihovali hlasisti proti Vajanskému, martinčania zneuznávali jeho dielo pre „naturalizmus" a pre jazykové chyby (!). Tajovského dramatickú tvorbu podrobil Bujnák svojmu vivisekčnému nožu. Povojnovej generácii sa boj za nové umenie proti „starému" realizmu premietal na Tajovského. My po roku 1948 sme zas skôr začali vyzdvihovať Tajovského ako Timravu a Jesenského. Preto vo všetkých hodnoteniach Tajovského z minulosti (aj vo Votrubovom) je veľa polemiky, dosť toho, čo je daňou vtedajším bojom. A nie dávne sú časy, keď sme boli z kritických náhľadov minulosti ochotní prijímať len to, čo sa dalo prijať skoro bez zvyšku. Z toho dôvodu aj vo všetkých predchádzajúcich zborníkoch chýbajú sporné kritické hodnotenia, hoci mnohé boli a sú veľmi podnetné. Tým sa však vytváral nepravdivý obraz o našej literárnej minulosti. Takéto zamlčovanie neslúži marxizmu, ktorý je schopný víťaziť aj v tomto náhľadovom boji — a konečne aj v minulosti bolo u nás vždy dosť kritikov, ktorí vedeli nekompromisne bojovať za realistické diela, za diela pokroku. Myslím si, že v takýchto zborníkoch by bolo treba zachytiť skutočne *zápas* o dielo spisovateľa, čo znamená dať aj miesto statiam z väčšej časti prekonaným. To, pravdaže, zase len podporuje požiadavku, aby v takýchto zborníkoch bolo vždy záverečné zváženie kritických hodnotení na základe *všetkých* našich dnešných znalostí, lebo čitateľ potrebuje kompas, ktorým by sa vedel orientovať v spleti náhľadov autorov. Zborník *Tajovský v kritike a spomienkach* spláca daň minulým náhľadom, keď sa v ňom uverejňuje len Votruba. Malo sa však v ňom odraziť vrelé prijatie hlasistami (Šrobár, Blaho, Hodža); chýbajú kritické postoje Škultétyho a Vajanského (no v *Statiach o slovenskej literatúre* je už Vajanského recenzia *Smutných nôt);* zborník je ochudobnený aj o rozbor Bujnákov a Menšíkov; ani modernizmus prvej republiky tu nenašiel svoj odraz; škoda, že i štádium úzko spoločenského a ideologického hodnotenia Tajovského tvorby našlo tu svoj odraz iba v Pišútovom článku *Generačný profil J. G. Tajovského* (ten totiž svojím názvom navráva, že je najliterárnohistorickejším článkom tejto časti zborníka, hoci pre metodickú orientáciu našej literárnej histórie rokov 1951—1952 nie je tomu tak).

Fakt, že v zborníku sú slabo zastúpení súčasní literárni historici, je dvojstrannou obžalobou — i na redaktorov i na literárnych historikov. U obidvoch tá istá výhovorka: čas. To znamená: ešte viac skoordinovať plánovanie takýchto veľkých podujatí — treba, aby sme boli pri nich všetci zúčastnení — nie iba jedna inštitúcia a jednotlivci, ale

všetky inštitúcie. Ináč totiž neposunieme znalosť našej literárnej minulosti o toľko, koľko možností máme v lepších pracovných podmienkach, i v lepšej metóde.

Pri obídení boja o Tajovského dielo je pochopiteľné, že redaktori kritické články radili tematicky: najprv tie, ktoré si všímajú viac životné osudy Tajovského a potom tie, ktoré rozoberajú jeho dielo. Až na malé výnimky (Votruba, Zvěřina, Rosenbaum — rozsahove štyridsať päť strán proti vyše tristošesťdesiatim) sú tu štúdie vyhranene analytické, až tak dokumentárne, že, ako sa už spomenulo, skôr by niektoré z nich patrili do prvej spomienkovej časti (Bejblík, Kostolný). Nie je to chyba, veď je úlohou takýchto zborníkov, aby osvetlili autora z viacerých strán, no v tomto zborníku sa málo pozeralo z literárnohistorickej stránky a veľmi málo na prózu Tajovského. Viaceré zo štúdií sú opisom neznámych okolností z Tajovského života a osudov jeho diela (Brtáň, Boleķ, Bobvos, Rampák). Sú záslužné materiálom (Brtáň akoby napochytro štylizoval a škoda, že neudáva, kde sú pramene, na ktoré sa odvoláva), no viac podnetov dávajú štúdie týkajúce sa niektorých problémov formy (P a u l i n y, *Vyjadrenie tendencie u Tajovského,* 1014—1023, K o s o v á, *Ľudový základ Tajovského tvorby,* 946—1003, Z u r i a ň o v á, *Ľudový dialóg v činohre Statky-zmätky,* 1098—1128). Tu sa spravil zborníkom skutočne krok dopredu, lebo u Tajovského sa predtým aj pri rozboroch jeho diela venovalo najviac pozornosti ideológii. Kosová sa vo svojej obsiahlej štúdii usiluje vysledovať, ako sa ľudovosť v Tajovského diele prejavuje „v oblasti témy, kompozície a jazyka". (947). Z týchto hľadísk si utriedila materiál (len škoda, že vychádzala iba z prvých troch zväzkov *Diela*) a nazdávam sa, že v tom je aj hlavná prednosť jej práce. V štúdii je hodne bystrých postrehov o tom, ako sa prejavuje ľudovosť u Tajovského v téme a autorka dokázala, že Tajovský „oveľa skôr než naši národopisci učil chápať podstatu etnografických i folklórnych zjavov v ich pevnej spätosti so životom a v hlbokom vkorenení do jeho sociálno-ekonomických podmienok" (993). Na druhej strane sa však u Kosovej prejavuje zjednodušovanie literárneho diela (časti o kompozícii a jazyku sú podstatne slabšie) až kŕčovitým ideologizovaním. Pauliny presvedčil, ako Tajovský umelecky zámerne vytváral dojem autentičnosti príbehov v svojich prózach. Zuriaňovej príspevok šťastlivo doplňuje obidva príspevky a podporuje nezávisle svojou analýzou ich závery najmä v oblasti jazyka. Myslím si však, že postupovala v hodnotení niektorých zjavov aprioristicky, napr. keď konštatuje, že „v realistickej ľudovej hre pociťujeme monológ ako kompozičnú príťaž" (1106). Sama však zisťuje, že Ďurkov monológ v prvom dejstve *Statkov-zmätkov* spĺňa úlohu charakterizovať ho na životne i umelecky prirodzenom mieste.

Všetky syntetické pohľady na Tajovského dielo ideologizujú a menej sa im darí charakterizovať realistické umenie. Votrubovo hodnotenie Tajovského už som bol označil ako „najhlasistickejšie" v jeho priebojnej štúdii *Z novšej literatúry.* Zvěřinov pohľad na Tajovského realizmus je prenikavý, len príliš útržkovitý a Zvěřina svoj text neorganicky „zosocializoval". Rosenbaum rozvíja náhľady zo svojho úvodu k Tajovského *Dielu* bohatým materiálom, ktorý si nazhromaždil pri svojej ediničnej práci. V rokoch 1951—1953, keď Rosenbaum publikoval viaceré štúdie o Tajovskom, znamenali jeho hodnotenia pokrok proti dovtedajšiemu výskumu, proti ktorému boli neraz aj polemicky zahrotené. Dnes však presvedčivé a materiálne dôkladne dokázané fakty o pokrokovosti Tajovského treba aj v syntetických štúdiách doplňovať zovšeobecnením výsledkov formálnej analýzy jeho diela a treba sa usilovať o vystihnutie umeleckej špecifičnosti Tajovského realizmu voči iným našim realistom. A keď sa Pišút vo svojej dôkladnej štúdii o generačnom profile Tajovského len letmo dotýka Tajovského umeleckého generačného profilu, zostáva charakteristika Tajovského vo vývine slovenskej literatúry a špeciálne

nášho realizmu vlastne nezodpovedaná. Sborník tak spĺňa len poslanie predprípravy monografie.

Uvedomujem si, že viaceré nedostatky, ktoré som sborníku *Tajovský v kritike a spomienkach* vyčítal, majú v dnešnom štádiu výskumu našej literárnej minulosti a v dnešných možnostiach redakčnej a edičnej prípravy objektívne príčiny. Je pravda i to, že dnes musíme naprávať staré hriechy a najprv zbierať a vydávať materiály k poznaniu našej literárnej minulosti (texty i dokumenty). Ide však o to, aby sme sa pri hodnotení našej práce nedívali len dozadu a nestali sa obeťou sebauspokojenia nad pokrokom voči časom pred dvadsiatimi, pätnástimi či troma rokmi. Majme radšej na pamäti, že takých sborníkov, ako je Tajovského, budeme musieť vydať ešte veľa a že treba, aby boli stále lepšie. Vysoko si cením organizačnú prácu Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry pri vydávaní sborníkov, aj obrovskú prácu redaktorov takýchto publikácií — ale — stále väčší počet autorských hárkov nemôže byť meradlom úspešnosti našej práce. Treba sa nám všetkým usilovať, aby zmizla „objektívnosť" príčin, ktoré nedovolia materiál tak spracovať, ako by bolo želateľné. Zabezpečenie času, organizácie je v silách Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry, zlepšenie redigovania, výskumu v silách slovenských literárnych historikov. Preto v našom odbornom časopise je osožnejšie analyzovať kriticky výsledky svojej práce, ako si potľapkávať po pleciach.

Ivan Kusý

POKUS O MONOGRAFIU

Ján Gregorec, *Dielo L. N. Jégého.* Vydal Slovenský spisovateľ 1957, strán 220.

Koncom minulého roku vydal Slovenský spisovateľ monografickú prácu o tvorbe Ladislava Nadašiho-Jégého od Jána Gregorca. Je to prvá súhrnnejšia práca o Jégého tvorbe, a teda už z toho dôvodu si zasluhuje zvýšenú pozornosť.

Pozrime sa preto, či je toto dielo vážnym zamyslením sa nad skutočnými hodnotami Jégého tvorby a či vrhá nové svetlo aj na zložitú literárnu problematiku medzi dvoma vojnami u nás. Všimnime si najprv autorov vzťah k minulým hodnoteniam Jégého diela, jeho vyrovnávanie sa s predošlými názormi, lebo už tu je skrytá odpoveď na nadhodený problém, či autor vážne a bez zjednodušovania chce riešiť otázky literatúry. Už prvé stránky nás presviedčajú, že sa Gregorec nezbavil neblahých rezíduí nedávnych čias, keď sa za zásadný marxistický postoj považovalo dať bádateľovi, ktorý písal o predmete z iných hľadísk, čím viac zaúch, bez argumentácie. Nejde len o to, že autor štúdie bez milosti zmietol skoro všetko, čo — ako on hovorí — povrchná buržoázna kritika videla a vyskúmala na Jégého tvorbe, ale najmä o to, že jej pripisuje úmysly, ktoré vôbec nemala. Doslova hovorí: „Niektorí literárni vedci v minulosti *sa snažili* (podč. V. P.) zastrieť a otupiť ostrie spoločenskej kritiky, akú podával Jégé v svojich realistických dielach" (6). Nielen zo štylizácie tejto vety, ale aj zo zmyslu celej Gregorcovej polemiky s buržoáznou kritikou vidno, že jej pripisuje akési vedomé snahy schválne znížiť Jégého dielo, deklasovať ho, lebo bolo vari nebezpečné pre buržoáziu. Autor štúdie sa najviac hnevá na P. Bujnáka, ktorému nevie odpustiť, že puncoval Jégého za naturalistu a obviňuje ho, že sa Jégému „zle odvďačil za to, že ho Jégé označil za najlepšieho znalca svojho diela" (8). Pritom mu neprekáža, že Nádaši Bujnáka takto vyznamenal *napriek* tomu, že ho tento vyhlásil za naturalistu. S veľkou suverenitou hovorí Gregorec o tom, že „Bujnák nepostihol, že Jégé už v svojom článku (o *Peniazoch,* V. P.) naturalizmus vlastne zamietol," (postihol to r. 1952 František Votruba) a že „poučený o niektorých znakoch naturalizmu pátra po ich existencii v Jégého tvorbe, podľahnúc mylnej domnienke, že literárnym predkom Jégeho bol Zola" (7). Mimochodom zo Zolu Bujnák nikde Nádašiho tvorbu neodvodzuje. V článku, z ktorého cituje aj Gregorec, hovorí výslovne

o „naturalizme Nádašiho" a vymedzuje si problém slovami: „aby sme ďaleko neodbočovali." Bujnák si zrejme uvedomil, že Jégého dielo je svojským prejavom naturalizmu. Ešte závažnejšie je, že svoje vývody dokladá Bujnák analýzou Nádašiho diela. Tým sa nechce tvrdiť, že táto analýza nemôže byť jednostranná. Ale bez ohľadu na túto jednostrannosť postrehol Bujnák niekoľko pozoruhodných osobitností Nádašiho diela. Postrehol to, čo uniklo iným kritikom a čo si zrejme dobre uvedomoval aj sám Jégé. Odhadzovať tieto výdobytky len pre antipatiu k termínu je málo prozreteľné, najmä vtedy, keď je jasné, že sa tento termín používal obyčajne nesprávne, čo priznáva aj Gregorec: „Na princípy realistického umenia a naturalizmu hľadíme dnes ináč" (7).

Rovnako ako Bujnákovi, vyčíta autor aj ostatným kritikom Jégého (Krčméry, Menšík, Mráz, Marták), že v súvislosti s jeho tvorbou používali termín naturalizmus. Fámu o Jégého naturalizme zapríčinila podľa neho „z väčšej časti nezodpovednosť a tápavosť vtedajšej kritiky" (10) a vôbec nie napr. snaha odlíšiť Jégého realizmus od realizmu ostatných jeho súčasníkov. Veď aj autor štúdie vie, že naturalizmus sa považoval v tomto období za odnož realizmu. Medzi týmito termínmi nebol taký priepastný rozdiel, také absolútne protirečenie, ako sa nazdáva vidieť marxistická estetika dnes. Nechajme bokom nič nehovoriace obvinenie o „nezodpovednosti" staršej kritiky a všimnime si druhú výčitku o „tápavosti" tejto kritiky. Gregorec karhá buržoáznych kritikov za to, že im nebol jasný problém naturalizmu, že raz videli v ňom jedno, raz druhé, ba skoro by sme mohli povedať, že ho mrzí, že nepoznali marxistický výklad tohto termínu. A pritom je jasné, že termíny realizmus a naturalizmus nie sú dnes absolútne jednoznačné. Objasňovanie týchto pojmov je naďalej predmetom diskusií.

Rozhorčenosť autora štúdie voči staršej kritike pramení aj z toho, že sám mechanicky kladie znamienko rovnosti medzi ňu a buržoáziu vôbec, bez akéhokoľvek zamyslenia sa nad zložitosťou vzťahov, ktoré sa tu vytvorili. Napr. píše: Buržoázna kritika prijala dielo (Jégého *Itáliu*, V. P.) pomerne chladne. Nekonvenovali jej asi obrazy života *jej* (podč. V. P.) predkov, ženúcich sa i cez mŕtvoly za bohatstvom a mocou, ktorých zbožnosť a nábožen stvo boli len pozlátkou, pokrytectvo súčasťou správania" (154).

Ján Gregorec polemizuje, ako sme ukázali, predovšetkým s náhľadom, že Jégé je naturalista. Odôvodňuje to najprv tým, že sám Nádaši síce poznal francúzsky naturalizmus prostredníctvom Zolových románov, ale ho hneď aj zavrhol v článku *Peniaze*, ktorý vyšiel r. 1889. Po tomto teoretickom odvrhnutí neprijal ho zrejme ani v praxi. Podľa autora štúdie svedčí o tom „zreteľná idea diela" a „usvedčujúca tvorivá metóda" (10). Aká je to tá Jégého tvorivá metóda, autor nevysvetľuje, ale z ďalšieho je zrejmé, že je to realistická. O idei jeho diela zas hovorí iba to, že je poznačená „silne protirečeniami doby a vnútornými rozpormi autora" (10), takže ani z toho nie sme múdrejší.

Gregorec nič z toho, čo tvrdí, nesnažil sa dokázať. A tak aj keď bojuje za dobrú vec, bojuje neúspešne, lebo nikoho nepresvedčí. Názor, že Jégé nie je naturalista, ale realista, mal samočinne vyplynúť z konkrétnej analýzy Jégého diela aj bez hlučného potierania predchádzajúcej kritiky. Takto tasí do boja len slová, ktoré sa dajú bez námahy vyvrátiť. Napr. hovorí, že Jégé „naturalizmus pranieroval a vytrvalo hlásal zásadu pravdivosti a umeleckosti literárneho diela" (10). Zásadu pravdivosti hlásal aj „zakladateľ naturalizmu", ako nazýva Gregorec Zolu. Vie o tom aj autor štúdie, spomína to o desať stránok ďalej a predsa operuje týmto argumentom. Toto slovíčkárenie má neblahý dôsledok v závere jeho polemiky s predvojnovou kritikou o Jégého naturalizme. Keďže bez konkrétneho rozboru Jégého diela nemôže postaviť proti starším kritikom svoje zásadné stanovisko, skĺzol sám na ich pozície, bez ohľadu na to, že ich predtým zatracoval. Pritom si protirečí veľmi zreteľne. Na str. 20 vyhlasuje, že Votrubov článok o Jégém znamená „definitívne skoncovanie s rečami o Jégého naturalizme" a celá jeho vervná polemika to má podoprieť. No o štyri strany ďalej sám robí závery slovami, že síce o *„ozajstnom naturalizme"* u Jégého sa nedá hovoriť, ale že predsa možno u neho pozorovať *„stopy po naturalizme"* (v oboch prípadoch podčiarkol autor). Aby sme lepšie chápali Gregorcovo splynutie s názormi buržoáznych kritikov, treba si uvedomiť, že väčšina z nich nachodila tiež len stopy po naturalizme v Jégého diele, hovorila o Jégého blízkosti k naturalizmu.

Toto skĺznutie na staré pozície je u Gregorca častejšie. Nepáči sa mu, že predošlá kritika hľadala Jégému v duchu vplyvológie literárne vzory. Krčméryho tvrdenie, že Jégé má u nás predchodcov v Chalupkovi a Laskomerskom, komentuje takto: „V tejto súvislosti znova treba pripomenúť, že sa Jégé prudko ohradzoval proti snahám kritikov odvodzovať jeho tvorbu z literárnych predlôh" (12). Krčméry to však zrejme myslel celkom tak ako Gregorec, ktorý na str. 37 píše: „Čo do žánru mal iba vzdialených predchodcov J. Chalupku a Laskomerského." V hľadaní duchovných otcov nezostáva však autor štúdie pozadu za predošlými kritikmi, aj keď si často počína neobratnejšie.

Vráťme sa k bojovnej polemike o probléme naturalizmu. Jej záver nás presvedča, že boj, ktorý Gregorec bojoval, bol daromný. Píše: „Z nášho hľadiska neobstojí mienka ani jedného z tých, ktorí hovorili o Jégého naturalizme, *i keď z toho dnes vychádza v mnohých prípadoch len synonymum pre realizmus.*" (Podč. V. P.) Proti komu a proti čomu teda autor bojoval? Načo toľký rozmach na začiatku proti názorom kritikov, ktorí tvrdili, že Jégého umenie je čierne, keď sám autor tvrdí, že je nie biele? A prečo i napriek tomu títo kritici nemajú pravdu?

Ako vidieť, Gregorec sa dostal v tomto prípade do začarovaného kruhu a ani sa nesnažil z neho výjsť. A to len preto, že sám pristupoval k problému tak, ako tvrdí o „starých hodnotiteľoch Jégého tvorby", totiž apriórne. Vopred prijal záver, že Jégého tvorba je realistická, nie naturalistická, a preto jeho súdy majú malú váhu.

Často sa stáva, že si Gregorec protirečí. Podľa neho si kritici pred ním nevšimli, že „každá Jégého postava má sociálny charakter a že všetky udalosti a postavy, ktoré autor zobrazuje vo svojich dielach, majú určitý sociálny zmysel" (9), a preto ho vyhlasovali za naturalistu. Gregorec ho vyhlasuje za realistu a tvrdí: „Centrom Jégého pozornosti bol však človek. No nie ako „súhrn spoločenských vzťahov", ale skôr ako „morálna a psychologická danosť" (27). Teda najprv: človek ako sociálna jednotka, ktorej charakter je určovaný pomerom k spoločnosti — a potom človek ako taký s daným psychologickým ustrojením, ktoré napr. nemusí závisieť od prostredia, ale môže mať biologické korene. Ak pripustíme túto domnienku, ocitneme sa na jednej rovine s Bujnákovým tvrdením, že Jégého dielo je prírodopisom človeka. A je veľa dôkazov na to, že Jégé myslel na človeka skôr ako na biologickú než spoločenskú jednotku. Sám viac ráz vyhlásil, že človek sa v priebehu dejín v podstate nemení, že jeho citové reagovanie na skutočnosť je stále to isté. Nazýval človeka s obľubou kráľom zvierat, ktorého civilizácia naučila len držať na uzde svoje pudy, ale tie sú v ňom stále veľmi živé a vo vhodnom okamihu prenikajú na povrch. Už v svojich satirických črtách z konca osemdesiatych a začiatku deväťdesiatych rokov, ktoré sú vtipnými štúdiami o človeku, rieši problém ľudskej prirodzenosti a konvenčnej morálky. V *Ceste životom* celý rad postáv vyslovuje presvedčenie, že človek je v podstate zviera. A skutky väčšiny hrdinov tejto knihy sú amorálne, cítenie neľudské.

Aj napriek týmto znakom nepovažujeme Jégého za naturalistu. Pre bližšie objasnenie problému treba sa však dôkladnejšie, než to urobil autor štúdie, zaoberať vzťahom Jégého k človeku, ktorý je oveľa zložitejší aj oveľa protirečivejší, ako sa zdá na prvý pohľad. Pri určovaní vzťahu ku skutočnosti a pomeru k človeku bolo pre Nádašiho dôležité prostredie, v ktorom vyrastal: prostredie zemiansko-statkárskych džentríkov a maloměšťackych filistrov. Predstieranie veľkopanských spôsobov a svetárskeho životného štýlu krikľavo sa tu odrážalo od duševnej plytkosti a citovej hluchosti. Tento rozpor, ktorý stvárnil v svojich prvotinách, zaujal jeho pozornosť a viedol ho k zovšeobecňujúcim záverom o rozpore medzi spoločenským správaním sa jednotlivca, podmieneným výchovou a civilizáciou, a ľudskou prirodzenosťou, civilizáciou nedotknutou, zmietanou rozličnými citmi a pudmi. Na jednom mieste v románe *Cesta životom* sa hovorí: „Gentlemana nie to robí, že nevie byť surový, ale že nechce, že sa opanuje. V spodine našej duše je bahno nie lepšie, ako v duši najostatnejšieho mestského apača." Jégé robí exkurzie do dejín, aby sa presvedčil o správnosti svojej tézy. A nie celkom bez neúspechu. Aj prítomnosť ho presviedča, že ľudia sa neovládajú, že ich konanie neurčuje zdravý rozum, ale city, pudy, nálady. To ho napĺňa nedôverou v človeka. Napriek tomu vidí, že vývin ľudskej spoločnosti smeruje od poroby k slobode, od tmy ku svetlu. Jégé dôve-

ruje vývinu, ktorého nositeľom je nakoniec tiež človek a v spisovateľovej konkrétnej podobe poznávania skutočnosti — v literárnom diele — jeho hrdina. Ale ak na jednej strane zobrazovanie skutočnosti ide uňho cez prizmu jeho *vlastnej* nedôvery v človeka, na druhej strane musí sa tak diať aj cez prizmu jeho *vlastného* evolučného optimizmu. To znamená, že jeho vlastná koncepcia skutočnosti ho núti vytvárať si (čiastočne) záporné aj kladné postavy, mohli by sme povedať, na svoj vlastný obraz. To na mnohých miestach ochudobňuje jeho realizmus. Jeho realizmus dosahuje hĺbku a plné znenie tam, kde necháva miesto seba hovoriť skutočnosť (*Adam Šangala*), alebo tam, kde je skutočnosť jeho vlastnej koncepcii života najbližšie (*Cesta životom*).

Jégého vzťah k človeku má teda dva póly. Pohybuje sa medzi nedôverou k citovopudovej zložke a vierou v zdravý rozum, podložený vôľou. Preto buržoázna kritika nachádzala v jeho diele raz nihilizmus a pesimizmus, raz optimizmus a vieru v ďalší vývin. Podľa prevažujúcich zložiek (rozumu alebo pudov) delia sa jeho hrdinovia na kladných a záporných. Záporní sa obracajú do vlastného vnútra, kladní navonok k spoločnosti. Prví sú egoisti, druhí altruisti, zasahujúci nejakým spôsobom do behu vecí. Jégého kladní hrdinovia usvedčujú Bujnáka z jednostrannosti výkladu Nádašiho diela. Nielen človek osebe, ale aj človek v strede spoločnosti, aktívne do nej zasahujúci, formujúci ju a ňou aj rozlične formovaný, je predmetom Jégého prác.

Podstatným znakom Jégého tvorby je ďalej zámerná tendenčnosť. Tá vyplýva už z uvedeného aktívneho zásahu Jégého hrdinu do skutočnosti. Jégé svoju koncepciu skutočnosti, to, čo Krčméry nazýval zanovitým obrazom života, čitateľovi vnucuje. Toto úsilie je protichodné úsiliu naturalistov, proklamujúcich zásadu nevmešovania sa literatúry do života. Jégé robil vždy opak. Jeho tézovité práce z posledného obdobia, kde sa hrdinovia stávajú už *len* hlásateľmi autorových názorov, nezbližujú Jégého, ako myslí autor štúdie na str. 24, s naturalizmom, ale hovoria skôr o jeho úplnom rozchode s ním.

Druhým problémom, ktorý si autor chce vyriešiť v svojej práci v súvislosti o Jégém, je vzťah tohto autora k ľudu, presnejšie k dedinskému človekovi. Gregorec polemizuje s názormi Andreja Mráza a Františka Votrubu, ktorí vyslovujú presvedčenie, že Jégé sa díval na dedinského človeka s rezervou a zobrazil ho s určitým odstupom, nevniknúc bezprostredne do jeho života. Názor Andreja Mráza, že Jégé nemiluje dedinu ako Tajovský, ale blíži sa k nej s istým povýšenectvom, podľa Gregorca „nielenže ho (t. j. Jégého) skresľuje, ale spisovateľovi priam ubližuje" (18). Gregorec prichádza k presvedčeniu, že uvedené mienky nemajú opodstatnenie a že „umelcovi chýbal len hlbší, triedny pohľad na ľudí a deje" (19). Pri konkrétnom rozbore jednotlivých dedinských poviedok nezabudne poznamenať, koľko srdečnosti vložil Jégé do toho-ktorého obrázku. Ak si Jégé posvieti na záporné stránky dedinského života, správa sa podľa Gregorca ako lekár, ktorý je „zvedavý... viac na bolesti a choroby" a „robí to preto, aby odhalil stupeň a silu ich zdravia..." a dokladá: „I keď autor kreslí niekedy nepekné zjavy a vlastnosti, na dne obrazu chvie sa jeho sympatia, teplá prítulnosť k ľudu" (159). Nuž, tú teplú prítulnosť k ľudu je niekedy u Jégého ťažko nájsť, hoci niet pochybnosti o tom, že mal ľud rád, ale svojím spôsobom. Neraz sa k nemu v rôznych článkoch priznáva a aj jeho osobná lekárska prax to potvrdzuje. Zdá sa nám, že aj túto otázku bolo treba riešiť z trochu širších hľadísk, než to urobil Gregorec, ktorý sa trošku prenáhlene pribral vyvracať predošlé názory. Pritom sa až nápadne vyhýba presnému určeniu Nádašiho spoločenskej pozície, ktorá by problém pomohla dôkladnejšie vyriešiť. Hovorí napr.: „Pred vojnou videl najmä dva rozličné svety, odlišné spôsobom života, zmýšľaním i konaním. Jégé sa pevne vradil do jedného z nich" (25). Ktoré sú to tie dva svety a do ktorého sa zaradil Jégé? To Gregorec nevysvetľuje. Neskôr síce spomína, že Jégé kritizuje a často aj zosmiešňuje „najmä príslušníkov vládnúcich tried" (28), ale to o pozícii autora znovu nič nehovorí, lebo vládnúca trieda sa dá kritizovať aj z vlastných radov. A potom, Jégé okrem príslušníkov vládnúcich tried karikoval *najmä* dedinského človeka.

Predovšetkým netreba zabúdať, že Jégé nevyrástol na dedine ako iní naši realisti. Už z toho dôvodu si nenadobudol v období, keď sa formoval jeho vzťah k svetu, keď si budoval vlastný svetonázor, nejaký citový vzťah k dedine a k ľudu vôbec. Pritom vypuklý spoločenský rozpor, do ktorého vrástol, bol rozpor medzi vrstvami statkársko-

zemianskymi, reprezentujúcimi životný štýl a myslenie feudalizmu, a malomestskými inteligentskými živlami, v podstate buržoázneho životného presvedčenia. Mladý Jégé, odchovanec buržoáznej a demokratickej Prahy, postavil sa s ostrou averziou proti statkársko-zemianskemu táboru, ktorému sa v svojich prvotinách vysmial a ktorý neskôr v *Ceste životom* nemilosrdne napadol. Svoju kritiku vedie z pozícií buržoázno-demokratických a zotrváva na nej aj naďalej. Uvedomuje si sociálny útlak ľudu v podmienkach polofeudálneho Uhorska, ale bojuje predovšetkým proti stavovským priehradám, ktoré pokladá za príčinu všetkého zla a útlaku. Ekonomické príčiny sú mu vedľajšie. Preto odbúranie privilégií a výsad buržoázno-demokratickou revolúciou r. 1918 prijal s uspokojením a zároveň ako konečnú fázu oslobodenia ľudu a potláčaných tried vôbec. Preto neskôr nechápal snahy a ciele robotníckej triedy, alebo len veľmi nejasne — a nepostavil sa za ne. Čo sa týka ľudových más, u nás reprezentovaných najmä dedinskými masami, tie v jeho filozofickom presvedčení nehrali žiadnu podstatnejšiu úlohu. Podľa neho spoločenský vývin posúvali dopredu silné osobnosti, osvietení jednotlivci, génovia, ktorých masy nasledovali. Práve v masách videl uplatňovanie sa nižších duševných hodnôt — pudovo-citového reagovania — a nedôveroval im.

Toto sú okolnosti, v rámci ktorých sa formoval Jégého vzťah k dedine a jej obyvateľom. Sympatizoval s nimi, ale nemohol im odpustiť ich nedostatky. Autor štúdie neskúma hlbšie toto Jégého stanovisko. Preto objavovanie „ľudovosti" v Nádašiho tvorbe je často pritiahnuté za vlasy. Napr. v súvislosti s jeho prvotinami Gregorec píše: „Prosté ženy z ľudu, služobné dievčatá, vykresľuje autor v protiklade k ženským postavám z maloburžoáznej vrstvy vo veľmi sympatických farbách... Je to jedna z čŕt *ľudovosti* (podč. J. G.) autora, ktorú prejavuje v mnohých svojich dielach" (42—43). Postavy žien z ľudu v Jégého literárnych začiatkoch nájdeme len vtedy, keď ich tam chceme nájsť. Je to jedna či dve úplne epizodické postavy, ktoré nepovedia spolu ani päť slov, a treba preto veľkú dávku obrazotvornosti, ak chceme na nich objaviť všetky tie vlastnosti, ktoré na nich našiel autor štúdie. Naproti tomu zjavne kladnou postavou je napr. Jolana, statkárska dcéra z novely *Výhody spoločenského života,* alebo (aj keď len v zárodku) slovenský inžinier z tej istej novely. Tu dal Jégé nezakryto najavo odpor voči záhaľčivému džentrickemu (nie buržoáznemu, ako myslí autor na str. 40) svetu, a postavil proti nemu všetkých, ktorí poctivo pracujú, bez ohľadu na stupeň spoločenského rebríčka. Demokratičnosť je v Jégého diele veľmi zreteľná a je len prirodzené, že vedie jeho sympatie smerom k pracujúcemu človeku, teda aj k ľudu. Z tohto uhla treba vari hľadieť na Jégého „ľudovosť".

Otázku naturalizmu v Jégého tvorbe a vzťah Jégého k dedinskému ľudu vyriešil si Gregorec už v úvode svojej práce a nezapojil ich bezprostrednejšie do vlastnej analýzy Jégého diela. Iba sa k nim sporadicky vracia. Výsledkom toho je zbytočné opakovanie tých istých tvrdení, nie prehĺbenie vlastných zistení.

V rozboroch Jégého prác postupuje Gregorec prísne chronologicky a len v malej miere berie ohľad na tematické alebo iné rozvrstvenie. To ho znovu núti vracať sa k problémom, ktorými sa už zaoberal; práca je preto neprehľadná. Neprehľadnosť zvyšuje aj to, že sa autor rozhodol referovať vari o všetkých Jégého vytlačených prácach. Rad radom, ako ich Jégé napísal, bez ohľadu na ich umeleckú únosnosť. Toto množstvo noviel, poviedok, čŕt, žánrových obrázkov, besedníc a všeličoho iného akoby zastieralo pohľad na závažnejšie Jégého práce a ich celkové vyznenie. Autor si síce vyznačil v podtitule svojej práce, že mu išlo len o prehľad. Ale to vari nemusí znamenať, že každej Jégého kalendárovej poviedke, napísanej často ľavou rukou, musí sa venovať pol strany aj viac, najmä vtedy nie, ak sa na tej pol strane povie len jej obsah. Práca sa takto rozrastá príliš do šírky na úkor hlbšieho ponoru. Gregorec akoby ani nehľadal spojivá medzi jednotlivými Jégého prácami, to podstatné, čím zvučí Jégého dielo v rozličných obdobiach alebo v rozličných tematických oblastiach.

Gregorcov cieľ, podať prehľad Jégého tvorby, ovplyvnil zrejme aj jeho metódu. Autor nevychádza z problémov, ale stereotypne rozpovie obsah, dotkne sa charakterov, štýlu, kompozície, jazyka atď. Jeho analýza výstavbových prostriedkov je veľmi všeobecná a paušálna. Napr.: „Kompozične je rozprávka ucelená... Jazyk a štýl prezrádzajú mies-

tami zápas..." (37); alebo: „Rozprávka má dobrú kompozíciu, farbistý jazyk, len v štýle sa kde-tu nájdu chyby" (43). Pravda, pri väčších Jégého prácach, pri jeho románoch venuje formálnej stránke viac pozornosti, ale pohybuje sa neustále na tej istej rovine, rozmnožujúc všeobecné súdy len o ďalšie slová. Gregorcov rozbor Jégého prác sa podobá malým recenziám, v ktorých sa neustále opakuje: téma, osoby, kompozícia, štýl, jazyk. Keďže však noviel, čŕt, poviedok a románov je veľa, dostane sa autor len po všeobecné hodnotenie. Najviac hovorí o téme, kde zoširoka vyrozpráva každý príbeh a o ďalšom hovorí vždy menej a menej až skončí paušálnym hodnotením výstavbových prostriedkov. Opačný postup by vari viac odhalil z Jégého umenia a autor by bol mohol povedať závažné slovo k umeleckej osobitosti Jégého, k špecifite jeho umeleckej tvorby. Takto autor len vzdialenými prímermi (s inými realistickými spisovateľmi) hľadá podobnosti a odlišnosti Nádašiho umenia, hoci je jasné, že presnejšie ho vymedziť a určiť môže len dôkladný rozbor. Čitateľ čaká, že autor štúdie osvetlí, ukáže v čom vlastne spočíva „osobitná svojská chuť, farba a vôňa" Jégého rozprávok, ale Gregorec skončí problém práve iba týmto konštatovaním. A to je veru málo, to je zastatie na pol ceste, nepríjemnejšie o to, že niektorí Jégého predvojnoví kritici, ktorí nenašli milosť pred autorom knihy, predsa sa len pokúsili zájsť oveľa ďalej.

Pri celkovom hodnotení Jégého tvorby Gregorec v podstate správne postihol, že jej ťažisko je v prácach s historickými námetmi. Historické romány a novely písal Jégé väčšinou v prvom období tvorivej činnosti. Koncom dvadsiatych rokov sa posúvajú jeho tvorivé záujmy do prítomnosti. Práce zo súčasnosti nemajú však už taký silný umelecký náboj ako predchádzajúce. Gregorec vidí príčinu v zmenenej *ideovej* pozícii autora, ktorá sa stáva podľa neho, čím ďalej tým viac konzervatívnejšou, nepokrokovou. Aj keď možno pripustiť, že ústup z pokrokových pozícií často sprevádza umelecký úpadok, predsa v tom prípade ide o príliš zjednodušujúce vysvetlenie. V čom vidí Gregorec Jégého ústup z pôvodných ideových stanovísk? Napr. v tomto: „K súvekej slovenskej literatúre zaujíma zrazu... zhovievavejší, menej kritický postoj..." (184). Ide o Jégého názory, vyslovené v rozličných článkoch a statiach. Ďalej v prácach zo súčasnosti zisťuje Gregorec „pokles kritičnosti voči spoločnosti a vyhýbanie sa pálčivej spoločenskej problematike...", potom „Prehĺbil sa v ňom skepticizmus... hľadí na človeka a spoločnosť z akýchsi abstraktných výšin..." atď. Prvý argument, týkajúci sa hodnotenia slovenskej literatúry, nie je zrejme vážny. Jégého postoj k nej bol od začiatku ironicko-zhovievavý. Vyplýval z domnelej prevahy autora svetovo orientovaného nielen v záležitostiach literárnych, ale vôbec. Raz bol zhovievavejší a raz kritickejší, ale vždy hľadel na ňu z určitej výšky. Ďalšie argumenty sú závažnejšie, ale ani tak sa nedá z nich vyvodiť taký ďalekosiahly záver. Poklesom kritičnosti voči spoločnosti rozumieme súhlas aj s takými skutočnosťami, ktoré brzdia spoločenský vývin. Nuž ale stačí si prečítať Jégého články z obdobia tesne po prvej svetovej vojne a zistíme v nich aspoň toľko nekritičnosti ako v článkoch z tridsiatych rokov. Môže sa namietnuť, že autor štúdie vyvodzuje svoje závery z literárnej tvorby (čerpajúcej zo súčasnosti) nie z literárnych názorov. Ale kde je potom zobrazenie „pálčivej spoločenskej problematiky" v Jégého historických novelách a románoch z prvého obdobia, čoho sa dožaduje Gregorec pre Jégého práce zo súčasnosti? Či vtedy po vojne bola skutočnosť menej pálčivá, že Jégé mohol s čistým svedomím utekať do 17. stor. a ešte s cieľom, ktorý si vpísal do čela románu *Adam Šangala?* Veď už ten sám prezrádza, že autorovo ideové stanovisko bolo „nižšie" ako ideové vyznenie knihy. Jeho tvorba s historickými námetmi je aspoň taká protirečivá, ako tvorba neskoršia, čerpajúca zo súčasnosti. Od vypätia k aktivite, k zmene podmienok v smere sociálneho pokroku a ľudskosti (*Adam Šangala*), klesá ideová krivka Jégého tvorby až k rezignácii v *Magistrovi rytierovi Dončovi*. Rovnako je to v prácach z tridsiatych rokov. Románom *Alina Orságová* a *S duchom času* i celému radu noviel nemožno vyčítať, že sa nezaoberajú spoločenskými problémami súčasnosti. Je to polemické reagovanie nakoniec na závažné skutočnosti prítomnosti. V románe *S duchom času* načrtol Jégé obraz, ako preklenúť sociálne priepasti kapitalistickej spoločnosti. Jeho riešenie je číro ideálne, ale predsa nemožno tvrdiť, že „odvracia svoj zrak od súčasnosti" (211), že sa k pálčivej spoločenskej problematike obrátil chrbtom.

Jégé ako každý poctivý spisovateľ tých čias prispel svojou hrivnou k riešeniu súčasných spoločenských problémov. Nestotožňuje sa vo všetkom s daným stavom vecí. To si uvedomuje aj Gregorec, keď cituje Jégého charakteristiku hlavného hrdinu románu *S duchom času* — Danka, sympatizujúceho so socializmom. Ale pridržiavajúc sa dôsledne vlastnej koncepcie odklonu a zmeny pozícií u Jégého, vyhlasuje tieto Jégého názory za oneskorený prejav jeho predošlej pozície: „V tomto ohľade je Danko mladším druhom dr. Búroša z *Cesty životom* a obaja predstavujú náhľady autora z jeho *predvojnových* čias (podč. V. P.), ktoré neskoršie ustavične menil, upadajúc občas v chápaní socializmu do väčších omylov" (210). Čo prinútilo Jégého „použiť" svoje staršie názory, to autor štúdie nevysvetľuje. Nebolo by správnejšie hovoriť o tom, že Jégého životná filozofia bola od začiatku protirečivá a vyhnúť sa takýmto krkolomnostiam? Jégé si budoval svoj svetonázor v období pred prvou svetovou vojnou a vstúpil do literatúry v tomto ohľade lepšie pripravený, ako ktorýkoľvek povojnový spisovateľ. Do konca jeho pôsobenia nenájdeme uňho nijakých radikálnych presunov. Ak aj nesie jeho svetonázor ku koncu stopy určitej rezignácie, nemožno to klásť priamo do súvisu s umeleckým poklesom jeho tvorby. Umelecký pokles nie je v tom, že sa nesnažil riešiť otázky dňa, ale že ich *len riešil*, a dostatočne *nezobrazoval*. Z jeho tvorby sa vytratil plnokrvný obraz skutočnosti a živé postavy.

Gregorcovo spájanie ideového ústupu s umeleckým pokleskom Jégého tvorby má ešte tú nevýhodu, že preceňuje veľa Jégého noviel s historickými námetmi (napr. aj román *Svätopluk*) a nedoceňuje práce so súčasnými námetmi alebo s námetmi z blízkej minulosti (*Cesta životom*). Román *Cesta životom* považuje Gregorec za akýsi „medzičlánok" vo vývine ideovo-umeleckých hodnôt Jégého diela od progresívnych ku konzervatívnym. Pritom si nedostatočne všimol, že je to jediná Jégého práca, v ktorej sa najúplnejšie odráža jeho životná filozofia a že bez jej konkrétneho zhodnotenia nevysvetlíme Jégého úplne. Závažnosť tohto diela pre poznanie Jégého si všimla už aj staršia kritika (A. Mráz: „Myslím, že je toto najtypickejším jeho dielom a najbezpečnejšie nám otvára i cestu k poznaniu autorovej osobnosti a okolností, ktoré spolupôsobili na utváranie jeho myšlienkového sveta...") Ďalej je to jediné dielo, do ktorého autor vložil nielen celú svoju životnú filozofiu, ale aj bezprostredné životné skúsenosti za obdobie viac ako tridsať rokov. To sa nemohlo neodraziť na umeleckej stránke románu, ktorý až frapuje drastickou silou obrazov a uchvacuje bezprostrednou znalosťou životných faktov. Pri rozbore kompozície tohto románu Gregorec postrehol súvis medzi dvoma hlavnými postavami románu Svoreňom a Búrošom, hoci títo stoja svetonázorove aj životne na dvoch protiľahlých póloch, ale ďalej tento závažný poznatok nerozviedol. Tu sa ukazuje najvypuklejšie nutnosť analýzy výstavby umeleckého diela, lebo jej rozbor nám neosvetlí len umelecké kvality, ale aj ideové súvislosti a uhol autorovho nazerania na skutočnosť.

Dotkli sme sa len niektorých problémov, ktoré nadhadzuje alebo sa pokúša riešiť Gregorcova kniha o Jégém. Je v nej ešte veľa vecí, o ktorých by sa malo hovoriť, ale problémy, ktoré sme sa tu pokúšali rozobrať, zdali sa nám najzávažnejšie. Polemika s autorovými názormi nechce tvrdiť, že Gregorec urobil prácu zbytočnú. Kniha vzbudzuje pozornosť rozsiahlosťou materiálu, ktorého časť sa objavuje na verejnosti prvý raz. (Mám na mysli citácie z Jégého denníka, ktoré v mnohom obohacujú a dokresľujú profil tohto spisovateľa.) Okrem toho sa tu po prvý raz stretáme so súvislejším výkladom životných faktov a okolností, v akých Jégé tvoril. Autor štúdie ich správne spojil s výkladom Jégého tvorby. Gregorec sa usiloval rekonštruovať Jégého svetonázor rozborom jeho postoja k spoločnosti aj rozborom jeho literárnych náhľadov, no nepodarilo sa mu to úplne pre apriornú snahu urobiť z Jégého „vzorného" realistu a ľudomila bez zvyšku. Podstatným nedostatkom jeho práce však je, že závery, ku ktorým autor došiel analýzou Jégého náhľadov len akoby ilustruje na literárnej tvorbe. Hlbšiemu vniknutiu do problematiky Jégého diela zabránil aj Gregorcov postup, uspokojujúci sa podaním prehľadu a všeobecného charakteru Jégého tvorby. A napokon treba odmietnuť povýšenecký postoj, aký zaujal autor k predvojnovým kritikom Jégého, obviňujúc ich z povrchnosti a nezodpovednosti. Ani jeden z nich nepísal o Jégém monografiu, všetci písali

len príležitostné recenzie alebo články. Aj v nich sú postrehy trvalej hodnoty, ktorých sa netreba zriekať. Okrem toho odlišnosť pozícií, z ktorých oni hodnotili Jégého tvorbu, ešte neznamená, že chceli znižovať Jégého umenie. Trvať na tomto názore znamená nielen nechápať, ale aj krivdiť.

Vladimír Petrík

O LITERÁRNOM DIELE FRANTIŠKA VOTRUBU

Začiatkom r. 1957 vyšla vo Vydavateľstve SAV kniha Ivana Kusého *Cesta kritika,*[1] venovaná rozboru literárnovedného diela známeho publicistu, kritika a redaktora Františka Votrubu. Práca — ako v Úvode poznamenáva autor — nezachytáva celý život Votrubu, ale sústreďuje sa na jeho tvorbu do r. 1918. Kusý mal zaiste vážne dôvody pre voľbu práve tohto obdobia Votrubovej tvorby. Predstavuje zreteľne ohraničený úsek tak z hľadiska formovania sa jeho svetonázoru ako aj z hľadiska povahy a náplne jeho literárnej, publicistickej a osvetovej činnosti. V ňom sa utvára profil Votrubu ako literárneho historika a kritika, hodnotiaceho minulú i súčasnú literatúru nielen zo stanoviska jej umeleckej úrovne, ale predovšetkým podľa toho, ako vyjadrovala, odrážala boj nášho človeka za krajší a lepší život, ako pomáhala v boji za pokrok proti národnostnému a sociálnemu útlaku a feudálnym prežitkom. V tomto období Votruba najintenzívnejšie zasiahol do zápasu o pokrokovú slovenskú literatúru — a ako hovorí Kusý — splnil svoje generačné poslanie.

Kusý sa začal zaoberať hodnotením Votrubovho literárneho diela už dávnejšie. Napísal viacero článkov a štúdií, v ktorých upozorňoval na jeho veľký prínos pre našu literatúru, literárnu históriu a kritiku, na pozitívne i negatívne stránky jeho náhľadov, postojov a činnosti. Aj keď jeho kniha neprináša podstatnú revíziu hlavných záverov pri hodnotení Votrubovej tvorby, prináša spresnenie a možno povedať i určitú revíziu hodnotiacich kritérií. Toto spresnenie i opravenie pomohlo Kusému podať naozaj seriózne zhodnotenie nielen Votrubovej tvorby do r. 1918, ale i procesu formovania svetonázoru, vnútorného rastu jeho osobnosti. Pomohlo citlivejšie a diferencovanejšie skúmať a hodnotiť najproblematickejšie úseky Votrubovej činnosti a tvorby, ku ktorým bol až doteraz prístup často zatarasovaný dogmatickým, jednostranným aplikovaním základných kritérií marxistickej kritiky, frázami, prezrádzajúcimi nielen neznalosť materiálu, ale i neznalosť marxizmu ako *metódy* skúmania problémov.

Úlohou Kusého zaiste nebolo podať len podrobný prehľad literárnovednej tvorby Františka Votrubu od počiatkov jeho literárnej činnosti až do r. 1918. Išlo mu o *hodnotenie* tejto tvorby, o skúmanie, ako prispievala k pokrokovému rozvoju našej kultúry, akým ideám slúžila, aký politicko-ideologický dosah mala v zložitom a ťažkom zápase za sociálne i národné práva a potreby nášho ľudu v rokoch pred prvou svetovou vojnou. Okrem toho musel hodnotiť všetko to, čo priamo alebo nepriamo vplývalo na Votrubovu tvorbu, jeho svetonázorovú orientáciu, sociálne, politické a ideové vplyvy, formujúce spoločenskú i kultúrnu atmosféru tejto doby, ľudí, od ktorých sa Votruba učil, s ktorými spolupracoval, proti ktorým bojoval ako na literárnom tak aj na ideologickom fronte. Musel teda skúmať a hodnotiť popri Votrubovi zložitý komplex činiteľov a javov, aby čo najpresnejšie mohol jeho tvorbu analyzovať a interpretovať. To všetko vyžadovalo ujasniť si a čo najsprávnejšie vymedziť kritérium pokrokovosti, vyjadrujúce základný hodnotiaci postulát, metodologickú smernicu pre tvorenie pojmov a súdov. Vymedziť kritérium pokrokovosti nevyhnutne vyžaduje brať na zreteľ triedne hľadisko, povahu, špecifičnosť a konkrétne formy triedneho boja v daných podmienkach. Kusý správne postihol, že v jeho prípade bude nanajvýš dôležité vyrovnať sa s leninskou otázkou: Aký postoj má mať robotnícka trieda k maloburžoázii a jej programom. Leni-

[1] Ivan Kusý, *Cesta kritika.* Literárnovedné dielo Františka Votrubu, Bratislava 1957, strán 225.

nova známa odpoveď sa stala Kusému východiskom pre vlastnú cestu hľadania a vymedzovania kritéria pokrokovosti pre dané konkrétne špecifické podmienky, v ktorých sa utvárala Votrubova osobnosť a rozvíjala jeho literárna a osvetová činnosť.

Kniha sa začína kapitolou *Učňovské roky*, venovanou rokom Votrubovej mladosti až do jeho príchodu na Slovensko. Autor sa veľmi stručne zmieňuje o životopisných dátach, aby sa čo najpodrobnejšie mohol rozhovoriť o sociálnom prostredí, v ktorom Votruba v mladosti rástol, o politických, ideových a kultúrnych vplyvoch, ktoré pôsobili na vnímavého a nadaného ducha. Kreslí plastický obraz zložitých pomerov obdobia z konca minulého a začiatku nášho storočia v Čechách. Na ich pozadí opisuje ťažký život sedliackeho chlapca, túžiaceho po vzdelaní, pociťujúceho na vlastnej koži sociálny útlak, a hľadajúceho orientáciu v spletitosti ideových vplyvov a v zložitosti politického a kultúrneho boja. Kusému — ako sa zdá — veľmi záležalo na tom, aby triedne a sociálne determinanty boli čo najpriaznivejšie pre Votrubu; predovšetkým v nich hľadá vnútorný základ všetkého toho, čo Votrubu vedome alebo nevedome orientovalo pokrokovo, čo mu pomáhalo hľadať správnu cestu v bludisku rozmanitých vplyvov. Škoda, že už v tejto kapitole nevenoval takú istú pozornosť ideovým a politickým determinantom, ktoré tiež tvoria vnútorný predpoklad pre Votrubovu pokrokovú orientáciu, aj keď ich treba veľmi obozretne a citlive „vylupovať" zo širších rámcov liberalistických a demokratických hesiel, s ktorými vystupoval napr. Masaryk a jeho prívrženci z tábora liberálne zmýšľajúcej buržoáznej inteligencie. Tým nechcem povedať, že by Kusý o týchto determinantoch vôbec nehovoril; čo mu vyčítam, je to, že ich analýzu príliš rozťahuje na celú knihu, čím jeho rozbor často stráca na jasnosti a požadovanej dôslednosti.

Opis Votrubovho príchodu na Slovensko a počiatkov jeho pôsobenia u nás dáva Kusému príležitosť rozhovoriť sa o kultúrnych, politických a sociálnych pomeroch na Slovensku na začiatku tohto storočia. Poukazuje predovšetkým na to, že už v dobe Votrubovho príchodu na Slovensko tu intenzívne a cieľavedome prebiehal boj za pokrokovú orientáciu v našom politickom a kultúrnom živote, že tu bol už dosť silný front ľudí, nekompromisne bojujúcich proti konzervativizmu, klerikalizmu, propagujúcich demokratické, ba i socialistické ideály života, realistickú líniu v našej literatúre. Kusý veľmi správne upozorňuje, že Votruba prišiel na Slovensko s kvalifikáciou a zámerom nie literárno-kritického odborníka, ale „odborníka v predávaní kníh, vo vedení kníhkupeckej a nakladateľskej agendy" (str. 39), že jeho počiatočné ašpirácie boli skôr politické a vydavateľské ako literárne. Okolnosti Votrubovho príchodu na Slovensko Kusý zaujímavo vykladá v súvislosti s rozborom česko-slovenského pomeru v predvojnových rokoch a zhodnotením českej pomoci, ktorá mala veľký význam pre rast pokrokových síl na Slovensku. Súčasne pristupuje k objasňovaniu Votrubovho vzťahu k hlasistickému hnutiu, najmä k jeho čelným predstaviteľom Šrobárovi a Hodžovi, k hodnoteniu ich politického programu a politickej činnosti. Snaží sa objasniť utváranie Votrubovho postoja najmä k Hodžovi, s ktorým spolupracoval, ktorého politický program propagoval (až na kratšie obdobie) nielen pred vojnou, keď v ňom bolo i niečo pozitívneho, ale i po vojne, keď mal výlučne agrárnické protisocialistické zameranie.

Toto objasňovanie, aj keď vcelku správne, má menšie nedôslednosti. Ich príčinu — podľa mojej mienky — treba vidieť v tom, že Kusý v niektorých prípadoch Votrubovu pokrokovosť zveličuje, a to za cenu znižovania pozitívneho významu (i keď len nepatrného) tých, s ktorými Votrubu porovnáva. Tak to robí v prípade Hodžu, ba i v prípade B. Pavlů a Bujnáka. Kusý síce uznáva Votrubove chyby a nedostatky, no hovorí o nich ako o niečom vonkajšom, imputovanom, čo akosi nemá nič spoločného s jeho opravdovými zámermi. Naproti tomu i to nepatrné zrnko pokrokovosti, ktoré nesporne možno nájsť v náhľadoch a v činnosti i takých ľudí, ako bol Hodža (v určitom období), pochováva stručným konštatovaním, že ide o buržoázne maskovanie, iba „pokrokovú" terminológiu (str. 53) alebo o prejav „dvojstrannosti maloburžoázie" v prípade B. Pavlů (str. 98) či „zástierku farárčiny" v prípade Bujnáka (str. 102).

Pozoruhodná je kapitola *Hlasisti v literatúre*. Kusý sa v nej pokúša vyrovnať sa so zložitým problémom hlasizmu ako ideológie, ktorá značne vplývala na rozvoj našej predvojnovej literatúry, a to znamená aj na literárnu tvorbu Františka Votrubu. Kusý

je ďaleko od nihilistického postoja k hlasizmu. Vysoko vyzdvihuje ako pokrokovú hlasistickú požiadavku zdemokratizovania našej literatúry, oceňuje pozitívnu úlohu hlasizmu v boji proti konzervativizmu a klerikalizmu, úsilie hlasistov o mravné a kultúrne obrodenie nášho ľudu. Upozorňuje na snahu samého Votrubu dokázať, „že idey a názory hlasistov, o ktorých Martinčania vraveli, že sú »cudzie«... majú v našej literatúre svoje korene a domovské právo" (str. 160). Na niekoľkých miestach charakterizuje Votrubu ako hlasistu, a to „pravoverného" hlasistu, predovšetkým pokiaľ berie zreteľ na politicko-ideologické hľadiská. Súčasne však upozorňuje na negatívne stránky hlasizmu, a to najmä tam, kde hodnotí jeho vplyv na literatúru a umenie. Dokazuje, že hlasistom je „umelecké dielo predovšetkým ideológiou a nie odrazom" (str. 94), že u hlasistov je častý „vulgárny necit k umeniu", že „umenie zamieňali s osvetárčinou" (str. 106), že mali „barbarský" postoj k umeniu (str. 104) atď. Nezabúda však pripomenúť, že... „Hlasisti svojimi náhľadmi na umenie a jeho poslanie vo vtedajšej našej situácii boli nesporne bližší k náhľadom Kalinčiaka, Hviezdoslava i Kukučína ako Vajanský" (str. 92). Treba priznať, že Kusý i tam, kde hlasistov hodnotí pozitívne, aj tam, kde odhaľuje ich negatívne stránky, argumentuje naozaj seriózne. Iba v jedinom prípade jeho argumentácia nie je celkom dôsledná a presvedčujúca — tam, kde všetky chyby, ktorých sa Votruba dopustil vo svojej literárno-kritickej a historickej tvorbe, zvaľuje na hlasistov, na Votrubovo ideologické spojenectvo s hlasizmom. Prichádza k takému záveru, že „...u Votrubu vplyv ideológov realizmu (politického) a hlasizmu bol brzdou", že ho pomýlil pri písaní kritických prejavov o „otcoch", najmä o Vajanskom, Kukučínovi a Hviezdoslavovi" (str. 114—115). Dokonca — podľa Kusého — to boli hlasisti, ktorí priviedli Votrubu k tomu, že sa vyslovil „príkro aj o štúrovskom uzákonení spisovnej slovenčiny" (str. 180). Je všeobecne známe stanovisko popredných hlasistov v otázke česko-slovenského pomeru. No Kusý robí hlasistov nepriamo zodpovedných za nesprávne Votrubove formulácie o jednotnom československom národe, s ktorými vystupoval pred prvou svetovou vojnou.[2] I v tomto prípade vzniká dojem, že Kusý v niektorých otázkach preceňuje pokrokovosť Fr. Votrubu.

Votrubova cesta, ako správne poznamenáva už v Úvode Kusý, je plná zákrut a bludení. Je to tak preto, že nedostatky v jeho tvorbe a chyby, ktorých sa dopúšťal vo svojej činnosti, tvorili práve tak organickú súčasť vnútorného rastu jeho osobnosti, ako jeho veľké klady a kvality. Ťažko veriť, že by boli niečím výlučne vonkajším a náhodným, čo by len zvonka tienilo jeho hodnotného ducha. Preto je Votrubova cesta za pravdou, k marxizmu taká zdĺhavá a zložitá. Votruba po nej však kráčal celý svoj život čestne a statočne. Preto bol naozaj veľmi cenným človekom. V každom prípade si zaslúži takého zhodnotenia, aké podal Kusý vo svojej knihe.

V ďalších kapitolách Kusý podrobne rozoberá a hodnotí literárnokritické začiatky Votrubu, kreslí jeho portrét ako kritika svojej generácie (Jesenského, Tajovského a Kraskovej tvorby), analyzuje jeho pomer k „otcom" (Votrubove kritické štúdie o Vajanskom, Kukučínovi, Hviezdoslavovi a i). Ďalej predstavuje Votrubu ako literárneho historika, ktorý vedel správne rozpoznať veľkú umeleckú hodnotu a ideové zameranie tvorby najmä predstaviteľov štúrovskej epochy. Veľmi poučné sú aj state, v ktorých sa hodnotí význam Votrubu ako kultúrneho politika a bojovníka za národné oslobodenie.

Kritické pripomienky, ktoré som uviedol, sú ďaleko od toho, aby znížili hodnotu a význam Kusého knihy. Možno povedať, že táto kniha patrí medzi najlepšie práce, ktoré u nás v posledných rokoch vyšli. Tým, že prekračuje okruh literárnovedných problémov, že obsahuje aj riešenie ideologických problémov, stáva sa nepostrádateľnou pomôckou pre štúdium kultúrneho, politického a ideologického života u nás v prvých dvoch desaťročiach nášho storočia.

Ján Bodnár

---

[2] Fr. Votruba ich síce vo svojich *Rozpomienkach* nazýva taktickými formuláciami, čomu je však akosi ťažko uveriť. Pozri Votrubov sborník, str. 154.

KNIHA ŠTÚDIÍ ZO STARŠEJ ČESKEJ LITERATÚRY

Josef Hrabák, *Studie ze starší české literatury*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1956, strán 283.

Štúdium staršej literatúry, hodnotenie a chápanie literárnych pamiatok minulosti, ich zaraďovanie do dobových súvislostí a vnímanie ako umeleckého produktu je spojené s mnohými ťažkosťami. Autor publikácie J. Hrabák sa sústredil práve na pertraktovanie a riešenie týchto otázok. Cieľom jeho knihy je viesť čitateľa k správnemu chápaniu staročeskej literatúry a poukázať na špecifické metódy jej štúdia. Svoje bohaté vedomosti na tomto poli zhrnul do cyklu dvanástich štúdií, z ktorých väčšina už vyšla tlačou v rokoch 1953—1956 v rôznych časopisoch a zborníkoch. Pravda, autor viac-menej prepracoval tieto publikované práce pre knižné vydanie (Bibliografická poznámka na str. 278—279). Pridal k nim niekoľko nových štúdií a tak vznikla ucelená kniha, v ktorej podľa predmetu štúdia možno práce zadeliť do troch skupín.

V prácach prvej skupiny, ktoré tvoria zároveň rozsiahlu úvodnú časť knihy, zaoberá sa autor predovšetkým všeobecnými a špecifickými problémami, ktoré sa vynárajú pri štúdiu staršej českej literatúry. Tieto úvodné štúdie sú podnetné a poučné nielen pre štúdium staršej českej literatúry, ale aj pre štúdium staršej slovenskej literatúry, a to najmä zo stránky metodologickej. Preto budem o nich hovoriť dôkladnejšie ako o ďalších prácach, ktoré sa dotýkajú zväčša, hoci nie bezvýhradne, už len užších a špecifickejších otázok českej literatúry.

V úvodnej štúdii *O některých zvláštnostech studia starší české literatury* (7—20) sa autor stavia proti podceňovaniu staršej literatúry, poukazujúc na nepretržitú vývinovú spätosť „staršej" literatúry s „novšou". Pri štúdiu staršej literatúry venuje pozornosť aj domnelým a skutočným ťažkostiam. Porovnáva niekdajší filologický záujem o literárne texty s dnešným nazeraním na literárne pamiatky, pričom zdôrazňuje, že vývin literárneho textu treba študovať v súvislosti so sociálnou skutočnosťou. Vplyv jedného diela na druhé sa nesmie skúmať mechanicky, pretože stredovek mal iné náhľady na pôvodnosť diela ako 19. a 20. storočie. V štúdii sa napokon podčiarkuje, že je nehistorické vnášať dnešné hľadiská do skúmania literárnej minulosti. Pravda, na literárny vývin sa musíme dívať perspektívne a oceňovať literatúru podľa toho, ako sa zapájala do pokrokovej línie. Takáto metóda stojí bojovne proti objektivistickej metóde, ktorá len registruje literárne diela, nehodnotí ich a neskúma súvislosti medzi nimi. Autor sa oprávnene sústredil na chyby literárneho skúmania v minulosti. Škoda len, že ťažkosti, s ktorými sa stretáva dnešný čitateľ pri čítaní starých textov, iba zhruba načrtol, vynechajúc i dôležitú otázku popularizácie staršej literatúry.

Jednou z najzaujímavejších prác knihy je štúdia *O lidovosti starší české literatury* (21—68), ktorá vznikla z referátu na konferencii o ľudovosti r. 1953 a bola už uverejnená v Českej literature (II, 1954, 219—251). Rozoberiem podrobnejšie jej hlavné myšlienky, pretože mnohé problémy nadhodené a riešené autorom sú veľmi podobné, ak nie tie isté, ako problémy našej staršej literatúry. Autor po definovaní termínu „ľudovosti", ktorý nahrádza správnejším termínom „vzťah literatúry k ľudu", skúma jednotlivé uzlové body a úseky vo vývine staršej českej literatúry, ktoré smerovali k jej zľudoveniu. Tvorbu staroslovienskeho obdobia charakterizuje ako pokrokovú, pretože uvádzala novú, feudálnu ideológiu. Tým sa líšila od ľudovej slovesnosti, v ktorej sa odzrkadľovali staršie spoločenské vzťahy. Staroslovienska literatúra nie je protiľudová, aj keď slúžila predovšetkým duchovenstvu a z obsahovej stránky sa zaujímala v porovnaní s mladšou latinskou spisbou menej o ľud. Postupom času sa nositeľkou oficiálnej ideológie stala latinská literatúra, kým staroslovienska literatúra už nebola schopná v zmenených pomeroch prinášať nové, pokrokové črty. Latinská literatúra sa vyznačuje pribúdaním ľudových prvkov rôzneho charakteru. Vyššiu fázu vo vývine smerom k ľudovosti predstavuje *Kosmasova kronika*, lebo nesie stopy po ľudovej slovesnosti a svojím obsahom prispieva k laicizácii kultúry. Pre laicizáciu kultúry mala význam i nemecká tvorba v 13. stor., pretože boli na nej zainteresované laické zložky

spoločnosti. Rozvoj literatúry v českom jazyku bol vyvolaný okrem iného i ako protitlak a súťaženie s nemeckou literatúrou. Prvé veľké svetské dielo v češtine, *Alexandreis*, napísal vlastenecky zmýšľajúci autor síce z pozície feudálov, no uvádzal i obrazy ľudového života. Oveľa bližšie k ľudu však stojí *Dalimilova kronika*. Odrážajú sa v nej záujmy drobnej šľachty a prenikla do nej i ľudová slovesnosť. Priamu obranu ľudových záujmov a kritické prvky obsahujú až satiry *Hradeckého rukopisu*. Zľudovieť mohla aj exkluzívna literárna látka, ako napr. o *Bruncvíkovi*. Exkluzívna literatúra sa ináč uberala svojou vlastnou cestou, napr. žiacka ľúbostná lyrika. Ľudovejší smer predstavovalo aj dielo Tomáša ze Štítného, ktorý sprístupnil českému publiku nábožensko-filozofickú prózu, hoci na druhej strane ňou vlastne propagoval feudálnu ideológiu. Myslenie a záujmy ľudových vrstiev ľudovým jazykom zachytilo až Husovo dielo. Značí počiatok skutočnej ľudovej literatúry, ktorá rozkvitla za husitského revolučného hnutia. Proti tejto literatúre sa začala tvoriť literatúra poznačená „falošnou ľudovosťou", t. j. literatúra ľudová formou a protiľudová obsahom, ako boli napr. protihusitské satiry. Vo vývine smerom k ľudovosti dosť málo priniesol humanizmus, ktorého význam sa v minulosti u nás preceňoval. Naproti tomu ešte stále nedocenený a málo preskúmaný je vplyv ľudového čítania v 16. a 17. stor. V pobelohorskom období najsvetlejším zjavom bol J. A. Komenský, a to najmä na poli zľudovenia vzdelania, pretože mu nešlo len o vzdelanie vyšších vrstiev, ale aj o vzdelanie ľudu. Ináč v literatúre tohto obdobia sa uplatňovala „falošná ľudovosť". I do takejto tvorby však prenikali ľudové predstavy a túžby, ako napr. do legiend. Rozhodne viac pozornosti by sa malo venovať štúdiu pôsobenia diel s „falošnou ľudovosťou" (napr. vlastenecké pôsobenie Hájkovej kroniky v pobelohorskom období). Realistické stránky života zachycujú mimovoľne aj poloľudové skladby, napr. interlúdiá.

Túto Hrabákovu priekopnícku štúdiu o ľudovosti v staršej českej literatúre, ktorá vznikla už r. 1953, musíme hodnotiť vysoko aj dnes. Treba však poukázať i na niektoré jej nedostatky, nepresnosti a nezrovnalosti, ktoré nesú pečať času vzniku štúdie a ktoré majú pôvod najmä i v nedostatočne presnej terminológii. Je zaiste správne, že pre staršiu literatúru autor nahradil termín „ľudovosť" dômyselne termínom „vzťah literatúry k ľudu". Pri tejto príležitosti by sa však bolo bývalo žiadalo osvetliť aj sám pojem „ľud" a podrobnejšie sa zaoberať otázkou, akými stupňami prechádza obsah týchto termínov. Bolo by len osožilo ďalším výkladom pristúpiť k skúmaniu ľudovosti jednotlivých období až po takomto dôkladnom definovaní a osvetlení pojmov a ich obsahu. Netreba zvlášť pripomínať, že česká literatúra, ako to vysvitá i z koncepcie štúdie, má veľké materiálové možnosti, na ktorých by sa dal zovšeobecniť a zo všetkých strán osvetliť obsah uvedených pojmov.

V ďalších poznámkach sa dotknem najmä niektorých konštatovaní a záverov tejto štúdie J. Hrabáka. Po dôkladnejšom rozbore staroslovienskych pamiatok, *Života Konštantínovho* a *Života Metodovho*, rozhodne nemožno stavať obe legendy na tú istú rovinu v tom zmysle, že tieto skladby, ako aj ostatné staroslovienske pamiatky, sú „zo stránky štylistickej i obsahovej veľmi náročné" (str. 25). Kým *Život Konštantínov* je obšírnejší, teologicky učenejší a štylisticky rafinovanejší, *Život Metodov* je stručnejší, vecnejší, prostejší, ideove hlbší a umelecky jednoduchšie podaný. Jeho autor mal väčší zmysel pre vykreslenie politických pomerov, spoločenského ovzdušia a zmýšľania spoločnosti. Obe legendy boli síce určené vzdelanejším vrstvám spoločnosti, nestali sa ľudovým čítaním, lebo ľud nevedel čítať, na druhej strane však prenikali zaiste medzi ľudové vrstvy, aj keď bezpochyby v jednoduchšej podobe. A bola to podoba pravdepodobne dosť blízka prostej legende o Metodovi. Pri skúmaní ľudovosti v staroslovienskom období nesmieme zabúdať ani na také náboženské texty, ktoré ľud poznal spamäti, t. j. texty, ktoré sa šírili ústne (napr. piesne). Otázku neznalosti písma u ľudu v tomto období netreba preceňovať. Viac si ju musíme všímať v epoche latinskej kultúry, kde negramotnosť tvorila väčšiu prekážku, lebo nezrozumiteľná latinská literatúra sa nemohla dostať medzi ľud ani písmom ani ústnym podaním, kým staroslovienska kultúra prenikala medzi ľudové vrstvy aspoň ústne. Z tohto hľadiska nemožno rovnako hodnotiť neznalosť písma v staroslovienskom a v latinskom období, ako to vyplýva

z autorových úvah (str. 26). Nemožno súhlasiť ani s Hrabákovým tvrdením, ako by v ľudovej slovesnosti staroslovienskeho obdobia boli zachytené len predfeudálne vzťahy, kým v umelej literatúre feudálna ideológia (str. 24). Zaiste i v ľudovej slovesnosti tohto obdobia sa odrážali nové spoločenské vzťahy. Dôležitá otázka, prečo si staroslovienska literatúra nevšíma natoľko život ľudu ako latinská literatúra, je v štúdii riešená veľmi zjednodušene a doložená nepresvedčivou argumentáciou. Podľa toho kňazstvo v staroslovienskom období si ľud literárne menej všímalo preto, lebo stálo bližšie k ľudu, latinské duchovenstvo sa dívalo na ľud zo vzdialenejšieho brehu a preto si vraj v literatúre všímalo ľud horlivejšie (str. 29). Pri skúmaní tejto problematiky musíme ísť však oveľa hlbšie. Staroslovienska literatúra bola literatúrou krátkeho časového rozpätia, vznikala v pomerne ešte málo diferencovanej spoločnosti, venovala sa preto predovšetkým cirkevno-náboženským otázkam. Nepomerne dlhšie časové rozpätie latinskej literatúry, ktorá sa vyvíjala už za celkom iných spoločenských podmienok, v období prehlbujúcej sa triednej diferenciácie spoločnosti, vynútilo si tematickú pestrosť, stvárňovanie aktuálnejších životných problémov. Preto sa latinská literatúra obohatila v obsahu viac o ľudové prvky ako staroslovienska. Formou však bola staroslovienska literatúra rozhodne ľudovejšia. Bola i negramotnému ľudu bližšia a utvárala predpoklady pre vznik celonárodnej literatúry.

Ak si ďalej všimneme prvé význačné české dielo *Alexandreis*, nemôžeme síce poprieť, že obsahuje i veľa z ľudovej múdrosti, no nemožno s ľudovou múdrosťou stotožňovať všetky prírodné obrazy, a najmä také nie, ktoré pozná antika, ako napr. obľúbený obraz o rozvodnenom potoku (str. 34). Bez výhrad nemožno prijať ani niektoré autorove závery, ktoré sa týkajú tzv. „formalizmu" v staršej českej literatúre. Termín „formalizmus" používa autor nielen v tejto štúdii (str. 43), ale aj v ostatných (napr. v práci o umeleckých hodnotách stredovekej literatúry, str. 131). Predstavuje si pod ním smerovanie literatúry k exkluzívnosti, t. j. k literatúre, ktorá si nevšíma bezprostredne aktuálne životné otázky, ako bola napr. žiacka ľúbostná lyrika. Hoci uznáva, že i takéto literárne produkty hrali kladnú úlohu pri zľudovení literatúry, označuje ich predsa za exkluzívne, samoúčelné a formalistické. Nazdávam sa, že stredovekú literatúru tohto druhu nemožno rozhodne nazývať samoúčelnou alebo formalistickou. Nehodí sa na ňu bezvýhradne ani označenie exkluzívnosti. Novodobý pojem samoúčelnosti a formalizmu je nevhodný pre stredovekú literatúru, nekryje sa vôbec s náplňou tejto literatúry, ktorá rozhodne nevyzdvihuje formu na úkor obsahu. V súvekej literárnej situácii progresívnosť literárneho diela nemožno zužovať len na otázku priameho, bezprostredného zachytenia aktuálnej problematiky. Tak napr. „riešenie problémov citového života" v žiackej ľúbostnej lyrike nemôže byť záporným činom — ako to uznáva ostatne i sám autor — vo vývine súvekej literatúry, a nijako ho netreba klásť ani do nezmieriteľného protikladu s dielami, v ktorých je priamy odraz života, ako napr. v satirách *Hradeckého rukopisu*. V tomto prípade ide aj o obohatenie literatúry o nové žánre, o novú tematiku a o nové literárne záujmy. Takéto literárne práce vznikali medzi vzdelaným meštianstvom, odrážali jeho záujmy, hmotný a citový život, a preto ich sotva možno nazvať exkluzívnymi.

Mnohé nezrovnalosti a protirečenia štúdie vyplynuli aj z prílišnej snahy autora vysoko vyzdvihovať niektoré javy literárnej minulosti. Vidieť to najmä pri charakterizovaní literárneho diela Tomáša ze Štítného. Autor v snahe hovoriť o Štítnom ako o postave, ktorá prispela k formovaniu ľudovej literatúry, zdôrazňuje síce Štítného ľudovosť, ale ju nedokazuje presvedčivými argumentami. Pretože sa pri analýze sústredil len na niektoré stránky ľudovosti Štítného diela, nestihol v celkovom potréte vyvážiť náležite a presvedčivo jeho záporné črty (str. 45). Čo sa týka autorových poznámok o ústnej ľudovej slovesnosti, zaiste ona zohrala veľkú úlohu v boji s „falošnou ľudovosťou" oficiálnej literatúry, no nestála vždy „na opačnom ideologickom póle" (str. 61). I v nej prebiehali dva prúdy, hoci nie v takom nápadnom nepomere ako vo vládnucej literatúre. Presnejšie formulácie by sa žiadali aj pri rozvíjaní teórie o „falošnej ľudovosti", napr. v pasáži o ľudových legendách, ktoré ťažko zaraďovať do tejto literárnej kategórie (str. 63). Treba len ľutovať, že v štúdii nenachádzame aj viac postrehov o ľudovosti

formy, keďže sa autor zväčša sústredil na ideovú stránku. Napriek uvedeným poznámkam Hrabákova práca je nepochybne veľkým prínosom do riešenia tejto spletitej otázky.

Nemenej podnetná je aj prepracovaná štúdia *O regionalismu v české literatuře doby předhusitské* (69—79), ktorú bol autor predtým uverejnil v zborníku *Dar přátelství* (Olomouc 1955, 15—33). Rozvíja v nej myšlienky o vzniku regionálnych kultúrnych centier v predhusitskom období, keď literatúra mala menší okruh konzumentov, šírila sa písmom i ústne, vznikala i mimo pražského kultúrneho centra, diferencovala sa regionálne a nežila ešte v povedomí záujemcov ako celok. Preto literárny historik pri štúdiu staršej literatúry nesmie byť zajatcom „dnešného nazerania na literatúru ako na súbor textov potencionálne prístupných celej národnej pospolitosti" (str. 74) a literatúru musí skúmať i vo vzťahu zemepisnom, t. j. s ohľadom na jednotlivé regionálne literárne strediská. K zaujímavým výsledkom by sa zaiste dospelo pri štúdiu vzájomného pomeru literárnych centier na českomoravskom a slovenskom území v neskorších obdobiach.

Veľa cenných myšlienok obsahujú *Úvahy o úloze starší české literatury při vytváření kulturní pospolitosti národa* (80—90), ktoré vyšli už v Časopise Matice moravskej (1955, 291—301). Autor v nich skúma, ako sa literatúra uplatňuje pri utváraní kultúrneho spoločenstva, a tým aj pri vývine novodobého národa. Konštatuje, že v Čechách síce už na sklonku 14. stor. vznikala určitá pospolitosť kultúry, no rozhodnejší krok k jej formovaniu sa spravil až v období vrcholného feudalizmu. Vznik novej kultúrnej pospolitosti sa datuje za husitstva, keď sa literatúra rozrastala do šírky, stávala sa záležitosťou širokých ľudových más a po rozšírení kníhtlače si získavala širšie publikum. Národná cirkev, najmä Jednota bratská, značne pomáhala pri zjednocovaní kultúry. Preto treba študovať v tomto smere aj náboženskú literatúru. Je vari zbytočné zdôrazňovať, aký význam má táto štúdia pre riešenie podobných problémov v slovenskej literatúre. Možno len ľutovať, že autor aspoň nenaznačil, ako tieto prejavy procesu kultúrneho zjednocovania zasahovali v určitých obdobiach i na slovenské územie. Ináč v tejto cennej štúdii značne ruší čitateľa opakovanie formulácií a záverov, s ktorými sa bol už predtým stretol (napr. o *Dalimilovej kronike* na str. 84 a predtým na str. 35—38, alebo o regionalizme na str. 85 a predtým na str. 76—78).

Medzi najrozľahlejšie a najzávažnejšie práce knihy patrí napokon štúdia *Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví* (106—150), ktorá sa zaoberá všeobecnými i špeciálnymi problémami umeleckých hodnôt staršej literatúry. Pre neobyčajnú podnetnosť zaslúži si táto štúdia bližšiu pozornosť. Obsahom poznania v stredoveku bol „priemet transcendentálna do reality" (str. 108). Smeroval k všeobecnému, nie k individuálnemu. Preto literatúra mala iba málo tém a nadčasový a nadpriestorový ráz (napr. biblické látky). Literárne charaktery sa nevytvárali z reality, ale zo všeobecných predstáv. Preto sa v nej stretávame s tradičným inventárom postáv. Autor nehovoril za seba, ale za publikum. Hotové motívy, scény a postavy skladal do nového celku. Literatúra i pri takomto chápaní odpovedala na životné otázky. „Večné" typy sa zobrazovali so zreteľom k súvekým životným potrebám. Preto i v staršej literatúre sú realistické prvky a aktualizačné momenty.

Tieto črty mocnejú s príchodom meštianstva. Ústny prednes literárnych diel si žiadal i jednoduchú kompozíciu a veršovú formu. Verš však ešte nebol spätý s lyrickým obrazom, nepredstavoval ešte určitý žáner. Nebolo ani presných hraníc medzi literatúrou odbornou a krásnou. Umenie stredovekej literatúry sa sústreďovalo predovšetkým na jazykovú stránku. Literatúra značila viac umenie slova, ako je to dnes. Preto aj v stredovekých poetikách sa kompozícia zanedbáva, kým jazykové umenie je dopodrobna rozpracované. V českej literatúre lyrika a epika na konci 13. a na začiatku 14. stor. bola tiež rozlíšená iba v rámci verša. Básne určené na prednes sa písali temer výlučne osemslabičníkom. Kým však lyrická báseň zachovávala presne metrickú osnovu, t. j. trochejský spád veršov a strofickú stavbu veršov a silne využívala eufóniu a nezvyčajný slovník (*Kunhutina modlitba*), najstaršia epika nezachovávala tieto veršové prvky (legendy). Preto robí dojem verša čisto slabičného, v ktorom nepárne slabiky majú len nedôsledné slovné prízvuky. Epické verše sa nezoskupujú ani do strof. I presahy sú v nich vzácne. Pritom však badať tendenciu deliť epickú skladbu na dvojveršia s roz-

ložením rýmov aa bb cc... Táto tendencia sa prejavuje aj syntakticky, pretože väčšia syntaktická pauza je na hranici dvojveršia, nie uprostred. Oslabenie metra a nedostatok tzv. gramatického paralelizmu spôsobuje, že jazyk epiky sa podobá hovorovému jazyku (*Alexandreis*). Ešte uvoľnenejšia forma vedie až k bezrozmernému veršu (*Dalimilova kronika, Mastičkář*). V Karlovom a Václavovom období sa epika začala uberať dvojakým smerom: na jednej strane badať úsilie o jej zaktualizovanie (legenda o sv. Prokopovi) a o formovanie nového druhu aktuálnej literatúry — satiry (*Hradecký rukopis*). Na druhej strane zas kráčala smerom k „formalizmu", ako nazýva túto cestu autor. Do epiky vnikali lyrické prvky a do lyriky prvky epické (lyricko-epické skladby druhu legendy o sv. Kataríne).

V tomto období rozkvitla i svetská lyrika, najmä lyrická pieseň, ktorá bola tematicky síce veľmi pestrá, nestvárňovala však individuálny zážitok autora. Bola zmesou známych látok a formuliek. Pre typické situácie preberala hotové typické formy. Nositeľom metrického impulzu (slabičný a jambický rytmus) lyrickej piesne bola melódia. Piesne nemali zmysel pre eufóniu, vynikali však strofickou pestrosťou (napr. trojčlenná strofa, lejch). Časom začala zábavná a odborná próza vytláčať z epiky verš. Prvú prózu charakterizuje úsilie o presné zachytenie obsahu, dbá však aj o formu, čo vidieť napr. na symetrickej vetnej stavbe a gramatickom paralelizme, prejavujúcom sa gramatickým rýmom v próze. Vznikali však i prechodné útvary, v ktorých sa splietali veršové prvky s prozaickými (Štilfríd). Formovala sa aj odborná literatúra, najmä nábožensko-vzdelávacia (Tkadleček, Štítného spisy).

Tieto Hrabákove úvahy o umeleckých hodnotách stredovekej literatúry značia veľký prínos do skúmania umeleckej špecifity staršej literatúry. Možno len ľutovať, že štúdia nie je spracovaná rovnomerne do šírky a do hĺbky vo všetkých svojich častiach. Kým napr. pri legende o sv. Prokopovi je dôkladná analýza umeleckej formy skladby (str. 124—127), pri dráme sa autor málo venuje umeleckej stránke a svoj záujem presúva viac na ideovo-kritickú platformu (str. 122—124). Na niektorých miestach dokonca opakuje svoje predchádzajúce formulácie o ideologickom rozbore, napr. pri *Hradeckom rukopise* (str. 127—128).

Druhá skupina prác Hrabákovej publikácie predstavuje štúdie, ktoré sa dotýkajú problematiky jednotlivých diel. Štúdia *K otázce hodnocení staročeské Alexandreidy s hlediska původnosti* (str. 93—105) vznikla z recenzie knihy nemeckého slavistu H. H. Bielfeldta *Die Quellen der alttschechischen Alexandreis* (Berlín 1951).

V práci *Zlomky Táborské a Klementinské* (151—167) autor na základe dôkladného rozboru obsahu a štýlu zaraďuje tzv. zlomky Táborské (alegória o chudobe) a zlomky Klementinské (výsmešný postoj k rytierstvu) do literárneho vývinu druhej polovice 14. stor.

Štúdia *Dvě redakce staročeské Rady otce synovi* (168—181), ktorá vznikla prepracovaním už uverejnenej štúdie (*Studie a prace linguistické I*, ČSAV 1954, 395—404), pripomína, že pri skúmaní literárnej minulosti si treba všímať i skutočnosť, že niektoré zložky staršej tvorby žijú aj v ďalších epochách. Pre výskum literárneho vývinu je dôležité, ako sa menil pôvodný text a ako vznikali rôzne redakcie.

V doplnenej staršej práci *Protipanská cantilena inhonesta z šestnáctého století* (182—202), ktorá vyšla už predtým v *Sborníku prací filosofické fakulty brněnské university* (1955, 87—99), upozorňuje autor na zanedbávané obdobie medzi husitským hnutím a Bielou horou a na dôležitosť štúdia tzv. časovej piesne, ktorá sa v minulosti hodnotila len ako kultúrno-historický materiál.

V poslednej skupine štúdií sa autor zaoberá pomerom význačných osobností ku kultúrnemu dedičstvu. Podrobnejšie si všimnem štúdiu *Josef Dobrovský a kulturní dědictví* (203—225), ktorá vznikla z referátu na konferencii o Dobrovskom r. 1953 (Sborník ČSAV *Josef Dobrovský*, 344—360). Autor v nej hovorí o vzťahu Dobrovského ku kultúrnemu dedičstvu. Konštatuje, že Dobrovský sa k minulosti staval kriticky. Preberal len také prvky, ktoré mali živý význam i pre prítomnosť. Preto odmietal ideovú stránku feudálnej kultúry, kým jazykovú prijímal.

Hrabákova práca o Dobrovskom z r. 1953 prináša veľa bystrých postrehov, no nesie

aj najviac dobových stôp po „zachraňovaní" postáv z literárnej minulosti pred povýšeneckým a vulganizátorským postojom k staršej literatúre. Preto na nejednom mieste zachádza do panegyričnosti, ba až do ospravedlňovania slabších stránok Dobrovského diela. Uvediem niekoľko miest. Dobrovského skeptickú vieru, že čeština sa nemôže stať jazykom náročnejšej poézie a vedy, snaží sa autor vyvážiť vyzdvihovaním kladného pomeru Dobrovského k ľudovej češtine. Tento rozpor však vysvetľuje nepresvedčivo (str. 209—211). Skutočnosť, že Dobrovský zahrnul do českej literatúry len diela písané po česky, považuje autor za významný krok. Podľa neho Dobrovský tým len zdanlivo ochudobnil obraz českej literatúry, pretože na druhej strane takto „podporil" utváranie novodobého národa (str. 213). Autor si na Dobrovského diele vôbec všíma len jazykovú stránku, pričom podľa všetkého preceňuje význam jazyka a postoja Dobrovského k nemu v tejto fáze utvárania českého národa. Podobne ospravedlňuje napr. i Dobrovského nezáujem o umelecké hodnotenie literatúry (str. 218). Oslavný charakter štúdie vidieť i na štýle, ktorý sa líši od ináč precízneho vedeckého a pritom zrozumiteľného a jasného Hrabákovho štýlu.

V ďalšej štúdii *Neumannova povídka o Krásné Mageloně a její předloha* (226—244), ktorej časť bola už odtlačená (Slovo a slovesnost XVII, 1956, č. 4), autor skúma, ako zapôsobilo ľudové čítanie na poviedku S. K. Neumanna z r. 1913.

Záver knihy tvorí štúdia *Význam prací Zdeňka Nejedlého pro dějiny starší české literatury* (245—269), ktorá vznikla prepracovaním a spojením článkov *Z. Nejedlý a starší česká literatura* (Sborník *Z. Nejedlému*, ČSAV 1953, 282—299) a *Poučení z prací Z. Nejedlého o starší domácí tradici* (Slovo a slovesnost XIV, 1953, 13—23).

Hrabákova kniha štúdií zo staršej českej literatúry je závažným prínosom nielen pre českú literárnu vedu, ale práve tak dobre poslúži aj slovenským literárnym vedcom a všetkým záujemcom o našu kultúrnu a literárnu minulosť. Je písaná sviežo, rozhľadene a obsahuje množstvo cenných myšlienok, ktoré sa dajú aplikovať i na naše literárne pomery.

Jozef Minárik

GLOSY

UNIV. PROF. DR. MILAN PIŠÚT PÄŤDESIATROČNÝ

Dňa 16. februára t. r. dožil sa univ. prof. dr. Milan Pišút päťdesiat rokov. Našli ho v plodnej a pilnej práci literárnohistorickej a literárnokritickej, na poste vysokoškolského pedagóga, univerzitného profesora, člena katedry slovenskej a českej literatúry, pracovníka, ktorý podnetne zasahuje na rozličných úsekoch nášho literárneho a vedeckého života.

Prof. Pišút temer tridsať rokov venuje pozornosť dejinám slovenskej a českej literatúry a kriticky sleduje vývin súčasnej literatúry. K literárno-historickej práci vyšiel predovšetkým z diela Jaroslava Vlčka a z prác prof. Alberta Pražáka. Zo slovenskej literatúry pritiahlo ho predovšetkým obdobie nášho národného obrodenia a najmä literárna tvorba Štúrovho pokolenia a z neho dielo Janka Kráľa.

Zo svojho vedeckého výskumu publikoval niekoľko prác základného významu. Je to predovšetkým jeho habilitačný spis *Počiatky básnickej školy Štúrovej* (1938), v ktorom ukázal jej vznik, korene jej ideového a umeleckého vývinu a postupný odklon od strnulého školského pseudoklasicizmu k romantizmu.

Prvým vážnejším dokladom Pišútovho záujmu o dielo J. Kráľa bola štúdia *Romantický čin v literatúre* (1942). V nej sa usiloval vystihnúť uprostred klérofašistického tlaku a vojnového besnenia ideový charakter literatúry, z ktorej i po rokoch stále vyvierala túžba po slobode a odpor k útlaku. Dielo J. Kráľa bolo v tomto smere vhodným objektom pre takúto ideovú interpretáciu.

Výsledky dlhšieho pramenného výskumu diela J. Kráľa prejavili sa v troch Pišútových prácach. Roku 1949 publikoval knihu *Janko Kráľ a jeho Dráma sveta*, v ktorej na základe rozboru rukopisnej pozo-

stalosti pokúsil sa o rekonštrukcie cyklického diela, ktoré nazval podľa básnikovho vyjadrenia „drámou sveta". Roku 1952 vyšlo *Súborné dielo J. Kráľa* v Pišútovej edičnej príprave a konečne roku 1957 vydal o básnikovi monografiu.

Svoje drobnejšie práce a štúdie zo slovenskej a českej literatúry vydal roku 1955 v knihe *Štúdie a portréty*. Z nich najplatnejšie pre literárnu históriu sú štúdie o S. Chalupkovi, Hviezdoslavovi a J. G. Tajovskom.

Prof. Pišút venoval sústavnú pozornosť i rozličným zjavom svetovej literatúry. I vo svojich prácach o slovenskej literatúre mal vždy na zreteli vzťahy, aké sa u nás vytvárali k slovesnosti iných národov.

Vo svojich prácach sústreďoval sa Pišút predovšetkým na výklad autorovej osobnosti, jeho citového sveta, na osvetlenie vzťahu básnika k svetu, k spoločnosti. V posledných rokoch usiluje sa o marxisticko-leninský výklad literatúry, orientujúc sa na otázky ideovej interpretácie autora a jeho diela.

Milan Pišút okrem toho pri sledovaní vývinu slovenskej literatúry vždy prihliadal k jej vzťahom k literatúre českej a tento vzťah osvetľoval ako dôsledok blízkosti spoločného vývinu oboch bratských národov.

Prof. Pišút odchoval ako vysokoškolský pedagóg generácie učiteľov literatúry, mladších literárnych kritikov a historikov. Jeho vnútorný vzťah k literatúre vzbudil v mnohom poslucháčovi lásku k umeniu vôbec.

Želáme prof. Pišútovi do ďalšieho života veľa pracovných úspechov.

Redakcia

STYKY IVANA FRANKA S ČECHMI A SLOVÁKMI

Dvojnásobné výročie (sto rokov od narodenia a štyridsať rokov od smrti) Ivana Franka dalo podnet k ďalšiemu mnohostrannému skúmaniu života a diela veľkého ukrajinského spisovateľa. Z tejto príležitosti usporiadala SAV vlani v Prešove konferenciu o československo-ukrajinských vzťahoch. Druhým väčším podnikom bolo vydanie obsiahleho zborníka materiálov o stykoch Ivana Franka s Čechmi a Slovákmi, pripraveného Michalom Molnárom a Máriou Munďakovou. (Zborník vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave 1957, strán 687, cena viaz. Kčs 43,80.) Aj v Sovietskom zväze vyšlo niekoľko štúdií, všímajúcich si pomer Ivana Franka k českej a slovenskej literatúre.

Zborník určite prekvapil čitateľov i literárnych vedcov svojím rozsahom (687 strán venovaných takej špeciálnej otázke!). Po prelistovaní však vyvolal súčasne určité pochybnosti o jeho vedeckej hodnote, vyplývajúce z toho, že ide skôr o súbor materiálu, ako o seriózny pokus riešiť niektoré problémy.

Zborník je rozdelený na šesť častí a obsahuje preklady Ivana Franka z českej a slovenskej poézie, články Ivana Franka o Čechoch a Slovákoch, Frankove články v českej a slovenskej tlači, Frankove listy českým spisovateľom a vedcom, ďalej českú a slovenskú korešpondenciu Ivanovi Frankovi a konečne články o Frankovi z českej a slovenskej tlače.

Úvodná štúdia M. Munďakovej *Ivan Franko — priateľ českého a slovenského ľudu* pokúša sa naznačiť niektoré stránky týchto vzájomných stykov. Ukázalo sa však, že podrobná znalosť života a diela Ivana Franka sama osebe nestačí na ich správne riešenie, že je nevyhnutne potrebná adekvátna znalosť slovenskej a českej literárnej situácie aspoň z tohto obdobia. Bez tejto znalosti sa autorka nemohla vyhnúť ani opisnosti, ani nesprávnym tvrdeniam. Krikľavým prípadom je zmienka o slovenskom básnikovi Dušanovi Savovi Pepkinovi. Jeho poézia sa vyznačuje naprostým nedostatkom myšlienok i obrazov, konvenčnosťou, jeho preklady z poľských a maďarských básnikov zostali nepodareným pokusom. Autorka štúdie sa ani nepozastavila nad Frankovým hodnotením Pepkinovej poézie ako „prekrásnej zbierky pôvodných i preložených veršov", v ktorej zaznieva celá škála tónov „od hlbokej melanchólie po jasavú radosť" a v ktorej sa nachádzajú „všetky nové idey o slobode rozumu a citu" a o povznesení „ľudových más". Označovať básnický jazyk Dušana Savu Pepkina za „melodický", obrazy za

„živo vychytené z ľudového života a svetonázoru", ako to robí Franko, je isteže úplným omylom, ktorý svedčí o malej znalosti slovenskej literatúry u vtedy dvadsaťročného Ivana Franka. No rovnako to usvedčuje i autorku štúdie, ktorá nenachádza ani jedinej poznámky k tomuto hodnoteniu.

Sám materiál, zhromaždený v zborníku, poukazuje na náhodný styk Ivana Franka so slovenskou literatúrou. Bystré poznámky ku Kollárovým názorom na slovanskú vzájomnosť (*Juhoruské literárne obrodenie a Ján Kollár, Slovanská vzájomnosť v chápaní Jána Kollára a dnešok*) prerastajú oblasť slovenskej literatúry a všímajú si vplyv Kollárových myšlienok na kultúrny pohyb v Ukrajine a sledujú vývin, akým prešla idea slovanskej vzájomnosti za posledných 50 rokov.

Frankov záujem sa sústreďoval viacej na novšiu a súčasnú českú literatúru. Prejavil sa v jeho sústavnejšom prekladaní poézie K. H. Borovského, Vrchlického, Zeyera, Čecha, Machara a iných, ako aj v niektorých literárno-kritických článkoch.

Autorka štúdie však veľmi jednostranne rieši pomer Ivana Franka k českej literatúre, najmä jeho pomer k tvorbe J. S. Machara. Ich vzájomné priateľské styky zužuje na pomer žiaka k učiteľovi a doslova tvrdí, že Franko v tých rokoch už zrelého básnika Machara „usmerňoval bojovať svojimi básňami proti nespravodlivosti vtedajšieho poriadku". Úvodná štúdia M. Munďakovej je postavená na jednostrannej predstave, ktorá vykresľuje Franka ako bojovníka za pokrokovú českú literatúru a obchádza základnú príčinu, ktorá viedla Franka nielen k českej literatúre, ale aj k iným literatúram: hľadanie opory v pokrokových silách iných národov, ktoré boli v zhode s jeho revolučnodemokratickým programom. Autorka akoby pozabudla, že Franko sa obracia k ukrajinskému publiku tak literárnokritickými článkami, ako aj svojou prekladateľskou činnosťou. Táto okolnosť je rozhodujúca aj pri výbere prekladanej poézie. Tematicky ju zužuje na námety slobody, lásky k národu a pod.

Závažným nedostatkom zborníka je ignorovanie veľkej oblasti frankovských stykov: zborník si totiž nevšíma prenikanie tvorby Ivana Franka do Čiech a na Slovensko. Ak sa touto otázkou nezaoberá štúdia, bolo možné nahradiť to aspoň bibliografiou.

Šiesta časť zborníka zhrňuje výber článkov (príp. len úryvkov z článkov) o Ivanovi Frankovi v českej a slovenskej tlači, ktoré vyšli za života spisovateľa (do roku 1916; prečo práve do tohto časového úseku, zostavovatelia nám nevysvetlili). Podľa poznámok k jednotlivým úryvkom sa nedá zistiť, ako ďaleko siahala ľubovôľa zostavovateľov. Bolo azda zbytočné roztrhnúť Votrubov doslov k rozprávkam *Žid* (19. zv. Páričkovej slovenskej knižnice, 1914) a pretlačiť len prvú polovicu. Z tohto oddielu nemal vystať ani obšírny referát (Národnie noviny XL, 1909, č. 105) o ochotníckom predstavení drámy Ivana Franka *Ukradnuté šťastie*, ktoré sa konalo v Naďlaku z popudu Jozefa Gregora-Tajovského.

Poznámková časť zborníka je robená veľmi nedbale. Obmedzuje sa na niekoľko bibliografických poznámok k pretláčaným príspevkom. Je neodpustiteľné, že v takých dôležitých častiach zborníka, ako je korešpondencia, nie je osvetlená ani jediná literárna súvislosť.

Zborník *Styky Ivana Franka s Čechmi a Slovákmi* zostáva takto nevydareným pokusom podať súhrn materiálu, ktorý má osvetľovať významnú úlohu Ivana Franka v československo-ukrajinských stykoch koncom 19. a začiatkom 20. storočia.

Alexander Šimkovič

TAINOVA FILOZOFIA UMENIA V SLOVENČINE

H. Taine sa zaradil do kultúrneho povedomia európskeho najmä svojimi estetickými prácami (menej už filozofickými a historickými). Najvýznamnejšia z nich je štúdia *Filozofia umenia* (1865—1867). Predstavuje veľkorysý pokus o aplikáciu poznatkov prírodných vied na oblasť umenia. Historická zásluha tohto diela je v tom, že prináša nové *metodické* hľadiská v interpretácii umenia. Taine ako „čistý metodik" nepriniesol zásadne nový filozofický pohľad na umenie, v jeho metóde je však zásluha „veľká, nedoceniteľná" (Šalda). Pravda, i jeho vedecký postup, v ktorom,

ako je známe, uplatňujú sa tri zložky, *plemeno, prostredie* a historický *moment*, bol vedeckým vývinom postupne prekonávaný, resp. doplňovaný (zásadnú kritiku Tainovej sociologickej metódy priniesol Plechanov, ktorý v zhode s marxistickým názorom, za takými pojmami, ako je „prostredie", „moment", vidí hlbšiu podstatu v sociálnych vzťahoch). Z historického hľadiska znamená Tainova metóda napriek tomu vedecký čin prvoradého významu, pretože na jej základe bolo možné poňať a vysvetľovať umenie na báze presne určených daností. Jej metodicky pevné, racionálne hľadisko sa pozitívne vyníma na pozadí neskoršieho zosubjektivizovania európskej, najmä nemeckej estetiky a teórie umenia. Vo vzťahu k Tainovi sa osobitne vyníma myšlienka, že vo vede má väčší význam čo i jednostranná metóda ako postupy založené na vedeckom eklekticizme alebo metodickej improvizácii.

Taine nebol jednostranným dogmatikom (okrem azda jeho neskorších historických prác). Viaceré jeho state z knihy *Filozofia umenia* zachraňuje pre dnešok výrazný zreteľ empirický a vskutku encyklopedická znalosť materiálu z dejín umenia. Tak napr. vo vysvetľovaní talianskeho renesančného umenia alebo holandského maliarstva 17. stor. nepridŕža sa svojich zásad nekriticky, ale vychádza vždy z tej zložky svojej metódy, ktorá je vzhľadom na skúmaný predmet najadekvátnejšia.

Slabiny Tainovej aplikácie zásad prírodných vied na oblasť humanistiky (estetiky) prejavujú sa v jeho stanovení *kritérií* hodnôt umenia. Vzťahuje sa to predovšetkým na prvé dve z nich: hodnota umeleckého diela je určovaná podľa Taineho dôležitosťou (l'importance) predstaveného charakteru (napr. v literatúre) a jeho blahodarnosťou vo vzťahu k spoločnosti (bienfaisance). Predpokladom hodnoty literárneho charakteru nie je teda hĺbka zovšeobecnenia a umeleckého stvárnenia, lež fyzické a najmä duševné prednosti a hodnoty charakteru, na základne ktorých literárne dielo príkladne pôsobí na spoločnosť. Isté je, že takéto kritériá viedli a vedú k znejasneniu skutočných hodnôt a k abstraktnej moralistike. Tento nedostatok v určení kritérií nemôže zachrániť ani ich tretí, Tainom určený prvok, t. j. konvergencia obsahových a formových zložiek diela, vlastne jednota obsahu a formy.

Napriek týmto výhradám, ktoré vznikajú z požiadaviek súčasnej predstavy vedeckosti metód a objektívnosti kritérií v hodnotení umenia, je preklad Tainovej *Filozofie umenia* záslužný (prel. dr. M. Bartko), pretože sa ním táto významná kniha včlení širšie do slovenského kultúrneho kontextu, v ktorom už dávnejšie plodne zapôsobila na vývin estetického myslenia (Vajanský, Krčméry).

Ján Števček

DVE KNIHY O ESTETIKE

V poslednom čase vzniká viac obrodzujúcich snáh o rozvoj marxisticko-leninskej estetiky. Táto vedná disciplína v dôsledku vulgarizátorských tendencií, dogmatizmu a stagnácie nie je vlastne, možno tak povedať, v základných pojmoch a kategóriách dosiaľ vedecky spresnená a ustálená. Vedľa pôvodných i preložených prác, usilujúcich sa o rozvíjanie, osvetľovanie a prehlbovanie teórie umenia, vyšli v novej edícii vydavateľstva Slovenský spisovateľ Umenie a život dve knihy: Lefebvreov *Prispevok do estetiky* (1956) v preklade M. Bartku a Burovova *Estetická podstata umenia* (1957), ktorú preložil V. Kochol.

H. Lefebvre a A. I. Burov pristupujú vo svojich prácach k riešeniu základných otázok estetiky; novej analýze podrobujú najmä otázku podstaty, predmetu, obsahu a formy umenia, zaoberajú sa vzťahom medzi umením a poznaním, najvšeobecnejšími kritériami a spoločenským významom umenia. Obaja autori si kladú za cieľ prispieť k prehĺbeniu estetického myslenia a k výstavbe vedeckého systému estetiky. Kým práca H. Lefebvrea, francúzskeho marxistického teoretika, chce iba „učiť rozmýšľať" a podnietiť diskusiu, práca sovietskeho estetika A. I. Burovova je už „pokusom hľadať" zásadne novú koncepciu ako východisko zo škodlivého ustrnutia v teórii i praxi umenia.

Metódu pre skúmanie základných otázok estetiky Lefebvre vidí vo filozofickej analýze, pretože „filozofické myslenie môže a má neprestajne prechádzať od živého umenia (od rozličných foriem umenia) k teórii, t. j. k estetike", lebo len tak môže byť „vytvorená dialekticko-materialistická teória umenia, ako bola vytvorená aj teória poznania, noetika" (str. 9). Takéto metodologické hľadisko, ktoré v podstate uplatňuje aj Burov, možno považovať za správne, ak by ho autor sám nezužoval tvrdením, že „pokusy o všeobecnú teóriu umenia treba hľadať (pokiaľ ide o minulosť) u filozofov" (str. 11), ale ak by ho skôr dopĺňal požiadavkou filozofickej analýzy konkrétnych diel, kritickej konfrontácie názorov umelcov a estetických teórií nielen u filozofov.

Umeleckú tvorbu hodnotí Lefebvre ako prejav „zvláštnej a vysoko kvalifikovanej práce, spočívajúcej na súhrne ľudskej práce, na práci más pretvárajúcich svet" (str. 31). Umelecké dielo je teda výrazom výsledkov materiálnej a duchovnej kultúry ľudu; no autor nezabúda pripomenúť, že to nemožno chápať mechanicky, lebo medzi spoločenskou praxou a umením leží obrovské úsilie o spracovanie a výraz skutočnosti, ktoré umeniu vtláča špecifickú formu.

Takýmto ponímaním zmyslu umenia sa Lefebvre jasne odlišuje od tých socialistických estetikov-dogmatikov, ktorí zdôrazňujú spoločenskú podmienenosť umenia predovšetkým ako ideologickú závislosť obsahu. Lefebvre umožňuje lepšie pochopiť príčiny formálnych zmien v umení, zmien umeleckých postupov i celkový vývin umenia.

Pri analýze obsahu umenia sa autor zamýšľa nad skutočnosťou, že väčšie umelecké diela obsahujú akési trvalé hodnoty, prežívajúce veky. To núti hľadať a analyzovať spoločné faktory, ktoré súhrnne vytvárajú obsah umenia. Za takéto faktory považuje autor biologickú, emocionálnu, ideologickú a praktickú stránku života. Nesmierne rozmanitý citový život je zo všetkých zložiek obsahu umenia najprimárnejší, lebo „umelecké dielo — zmyslový a na zmysly pôsobiaci predmet — obsahuje komplex prirodzených, fyziologických a biologických faktorov" (str. 63), ktoré majú vždy spoločenský význam. Obsah umenia sa zužuje, ak sa ľudia uzavierajú do seba, ak sa „spoločenské vzťahy uskutočňujú prostredníctvom fetišov (peniaze) a abstrakcií, ochudobňuje sa obsah umenia a súčasne aj jeho výrazové prostriedky" (str. 68). Lefebvreove analytické riešenie otázky obsahu umenia z hľadiska biologicko-spoločenských faktorov je v mnohom ohľade krokom vpred; poukazuje i na špecifičnosť podstaty umenia, na výskum ktorej sa v súčasnej dobe zameriavajú aj sovietski autori (Burov, Vanslov, Nikolajevová). A tu nachádzame styčné body práce Lefebvrea a Burova.

Burov zisťuje vo svojej práci, že zanedbávanie, obchádzanie alebo zužovanie otázky špecifičnosti umenia nevyhnutne vedie k vulgarizácii v oblasti umenia a k stagnácii estetiky vcelku. Z tohto aspektu polemizuje najmä s dvoma názormi: 1. že umenie nemá špecifický predmet a obsah, že jeho predmetom je „celý svet", „reálna skutočnosť" vôbec; 2. že určujúcim znakom umenia je obrazná forma odrazu skutočnosti (Nedošivin, Sobolev, Kalošin). Obrazná forma, ako správne tvrdí Burov, nie je podstatným, ale formálnym znakom umenia. Pripúšťať opak znamená upadať do kantovstva a nadraďovať formu nad obsah.

Kritériom špecifičnosti umenia je obsah, ktorý odráža predmet umenia. Za takýto predmet pokladá autor ľudský život, človeka v jednote spoločenského a osobného, s jeho objektívnou ľudskou podstatou. Umelecká tvorba je zvláštny druh poznania, nie v zmysle „obrazného myslenia", nezávislého od pojmového myslenia, ale v zmysle tohto špecifického predmetu. Preto estetická podstata umenia vyplýva priamo zo života, zo spoločenskej praxe, kde vzniká samo estetické cítenie a formujú sa estetické ideály ľudí. Hoci Burov v tomto smere mnoho osvetľuje, jednako presnejšie nevymedzuje tieto kategórie, predmet a obsah umenia sa mu často prekrývajú, lebo obsah chápe nie užšie, ale v takej šírke ako predmet. Podobne zdôrazňovaním objektívnej stránky obsahu nedoceňuje subjektívnu stránku v umení, aktívnu úlohu umelca pri stvárňovaní daného umeleckého predmetu. Autor sa ďalej dopúšťa krajnosti, ak jednostranne prehlasuje, že špecifičnosť umenia „sa prejavuje vo všetkom, počnúc predmetom, končiac funkciou" (str. 11), že „všetky špecifické

stránky a zákonitosti umenia sú stránkami a zákonitosťami estetickými" (str. 12), čo sa mu vo všetkých súvislostiach nemohlo a ani nepodarilo dokázať.

Ak Burovova práca je neprehľadná v tom, že naširoko rozvádza problematiku, pričom dostatočne nezvládne všetok materiál, ako sa ukazuje najmä ku koncu knihy, Lefebvre je neprehľadný zasa zhusťovaním problémov a používaním príliš esejistického štýlu. V Lefebvreovej práci, v pôvodine knižne vydanej r. 1953, tiež nachádzame popri prijateľných hľadiskách jednostranné súdy, vyplývajúce z vulgarizátorských tendencií predchádzajúceho obdobia. To sa týka najmä otázky priúzkeho chápania umenia ako formy spoločenského vedomia a jeho ideologickej náplne. Na druhej strane Lefebvre osvetľuje podstatu realizmu a dialektiku obsahu a formy v umení. Burov v úsilí dokázať estetickú špecifičnosť podstaty umenia zašiel tak ďaleko, že ju mechanicky prenáša na všetky zložky a funkcie umenia. Tým, i keď správne vyzdvihuje poznávaciu, vzdelanostnú a výchovnú úlohu umenia, zužuje tieto funkcie estetickým princípom umenia. Požiadavka hlbokej znalosti života, ktorú pred socialistických umelcov zhodne vytyčujú obaja autori (Lefebvre v nej vidí podstatu slobody umeleckej tvorby), sleduje zvýšenie úrovne umeleckých diel.

V teórii pôjde vždy o objavnosť, ujasňovanie a domýšľanie problémov, o spresňovanie pojmov a kategórií. To sa týka predovšetkým teórie umenia v hľadaní adekvátnych aspektov na umeleckú tvorbu. Túto zásadu, pochopiteľne nie bez nedostatkov, uplatňuje i Lefebvre a Burov vo svojej práci.

Jozef Veľký

SLOVINSKÝ PREKLAD ŠTÚROVHO DIELA

Želaním Ľudovíta Štúra bolo vydať dielo *O národních písních a pověstech plemen slovanských* (vyšlo pôvodne po česky r. 1853 v Prahe nákladom Matice českej) vo všetkých slovanských jazykoch, čo si autor vyhradil hneď pri odovzdávaní rukopisu Matici českej na vydanie. Ale toto jeho želanie sa nesplnilo. Štúr sa veľmi tešil, že jeho lužickosrbský priateľ Ján Arnošt Smoler sa poponáhľal preložiť toto dielo do nemčiny, no tým viac si ťažkal, že ostatní Slovania nepochopili význam diela a neujali sa jeho prekladania do svojich národných jazykov. Vedel o chystanom preklade diela do srbčiny, na ktorom pracoval Jovan Bošković, ale vyjdenia diela sa už nedožil, lebo dielo vyšlo v Novom Sade až r. 1857. Podobne až po autorovej smrti zjavili sa aj vybrané časti diela v ruskom preklade a slovenské znenie, v ktorom Štúr svoje dielo osnoval, ukázalo sa tlačou až r. 1932.

Dlho sa nevedelo, že toto Štúrovo dielo bolo preložené aj do slovinčiny. Oton Berkopec zaznačil síce tento preklad (*Česká a slovenská literatura, divadlo, jazykozpyt a národopis v Jugoslavii*, Praha 1940), ale i potom to bol iba stručný bibliografický záznam bez náležitej predstavy o tom, o aký preklad vlastne ide. Až pri storočnici Štúrovej smrti ukázala sa v slovinskom časopise Slavistična revija (Ljubljana IX, 1956, 1—4, 182—188) pozoruhodná štúdia *Štúrov spis O národních písních a pověstech plemen slovanských v slovenščini* z pera známeho slovinského odborníka v oblasti slovensko-slovinských vzťahov a záslužného tlmočníka slovenskej literatúry do slovinčiny prof. Viktora Smoleja, ktorá podrobne zoznamuje s prekladom Štúrovho diela do slovinčiny.

Slovinský preklad Štúrovho diela vyšiel v časopise Čitalnica z r. 1866, a to na pokračovanie v treťom (218—227) a štvrtom (300—312) zväzku s názvom *O narodnih pesmih in pravljicah plemen slovanskich*. Čitalnica bola prvou po slovinsky písanou národohospodárskou a politickou revue, ktorú v rokoch 1865—1866 vydával v Štajerskom Hradci Ivan Geršak (1838—1911), slovinský právnik, národohospodár a politik. Časopis však čoskoro zanikol a tak sa nedotlačil ani preklad Štúrovho diela. Podľa Smolejovho vysvetľovania sa preklad Štúrovho diela dostal do tohto hospodársko-politického časopisu najmä pre svoj národnobuditeľský a slovanský ráz, lebo tieto záujmy sledoval v časopise aj jeho vydavateľ. Nato si autor štúdie bližšie všíma i samého prekladateľa a z dosiaľ nespracovaných materiálií podáva jeho životopisné dáta. Prekladateľ Franc Žličar (1839—1867) chodil do gymnázia v Celji

a teológiu vyštudoval v Maribore. Po štúdiách (1863) kaplánoval na viacerých miestach a umrel ako mladý kňaz. Už v seminári v Maribore redigoval rukopisne vydávaný časopis Lipica s výrazne slovanským zameraním, ktorý prinášal i preklady z češtiny. S Geršakom, neskorším vydavateľom Čitalnice, poznal sa už za gymnaziálnych štúdií.

Smolej si všimol aj ohlasu Štúrovho diela v slovinskom kultúrnom živote a konštatuje, že iba Slovenska bčela avizovala tromi krátkymi zprávami toto Štúrovo dielo, ale po jeho vyjdení sa už o ňom nezmienila; podobne mlčky prešli nad vyjdením diela aj ostatné slovinské časopisy. (Ako môžeme usudzovať zo Smolejových záznamov, tieto zprávy o Štúrovom diele prevzala Slovenska bčela zo súčasných českých časopisov, najmä z Mikovcovho Lumíra, v ktorých vtedy prebehli informatívne noticky o pripravovanom Štúrovom diele.)

Napokon sa Smolej vo svojej štúdii venuje porovnávaniu Žličarovho prekladu s originálom Štúrovho diela a prichádza k niekoľkým cenným zisteniam. Podľa toho slovinský preklad, ako bol uverejnený v Čítalnici, siaha až po stranu 105 českého originálu (originál má 146 strán), pričom je odtlačený na dvanástich stranách väčšieho formátu, než bolo pôvodné české vydanie. No aj tak už zo zbežného porovnania rozsahu jasne vysvitá, že preklad je oproti pôvodine hodne skracovaný. Takéto skratky, príp. výpustky sa vzťahujú nielen na vety a odseky, ale aj na celé strany. Kde sa prekladateľ pridŕža predlohy, tam tlmočí originál takmer doslovne, no pri výpustkách si musí vypomáhať spojovacími slovami alebo vetami. Smolej nachádza aj také výpustky a pozmenenia, ktoré prekladateľovi diktovalo jeho kňazské povolanie (panteizmus, ľúbostná poézia). Zaujímavé je tiež, ako Žličar v porovnaní so Štúrovým originálom uvádza slovanské piesne. Kým Štúrov spis priam hýri citáciami slovanských piesní v pôvodných zneniach, zatiaľ Žličar uvádza v pôvodine iba jednu slovenskú pieseň, jeden poľský krakoviak (skrátene) a jednu lužickosrbskú pieseň a z ostatných — ak ich vôbec spomína — podáva iba obsah v próze. Autor štúdie sa pozastavuje nad tým, že Žličar často vynecháva dokonca aj Štúrom citované *slovinské* piesne, inde zas slovinské citácie podľa Levstikovho prekladu Hankovho *Rukopisu kralodvorského* v porovnaní s originálom dopĺňa, rozširuje a v jednom prípade vsúva napr. lužickú pieseň, ktorú Štúr vôbec neuvádza (táto Žličarom citovaná lužickosrbská pieseň je z prvého zväzku Smolerovej zbierky *Pjesnički hornych a delnych Łužiskich Serbow*, 182, s nepatrnými obmenami).

Na základe rozboru Žličarovho prekladu dochádza Smolej k záveru, že Žličar mal pravdepodobne za predlohu nejakú skrátenú redakciu Štúrovho diela, pričom sám poznamenáva, že z doterajších bibliografií takáto predloha nie je známa. O takejto skrátenej redakcii skutočne nemôže byť reč, nazdávame sa však, že k celej otázke treba pristupovať z inej strany. Podľa Smolejovho zistenia vieme, že v rukopisnom časopise Lipica, ktorý Žličar redigoval, vychádzali síce aj preklady z češtiny, ale ani Smolej nespomína, že by ich prekladateľom bol Žličar. U Smoleja je iba zmienka, že medzi Žličarovými profesormi v Celji bol istý Venceslav Marek, „ktorý bol istotne Čech", no ani z toho ešte nevyplýva, že by sa u neho bol Žličar zoznámil s češtinou. Okrem toho ani miesta Žličarových štúdií (Celje a Maribor) neboli takými slovanskými ohniskami na slovinskej pôde, akými boli napr. Štajerský Hradec a Celovec, kde sú dokázateľné stopy živých medzislovanských stykov a záujmu o učenie sa slovanským jazykom v duchu Kollárovej vzájomnosti. Dochádzame teda k záveru, že Žličar nevedel po česky, ale zato istotne dobre ovládal nemčinu. A tak Štúrovo dielo do slovenčiny tlmočil pravdepodobne zo Smolerovho nemeckého prekladu, ktorý vyšiel v časopise Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft v Lipsku na pokračovanie v ročníkoch 1853—1855. Tento Smolerov preklad však dosiaľ nik neporovnal so Štúrovým originálom tak, ako to urobil Smolej so slovinským prekladom, a preto predbežne sa nedá ešte vyriecť posledné slovo v tejto otázke. No pre bezpečné vyriešenie tejto otázky bude v Žličarovom preklade nadostač záchytných bodov, ako to vidno už zo Smolejovej štúdie.

Štúdia Viktora Smoleja má pre nás heuristický význam a zaraďujeme ju ako cenný príspevok k Štúrovmu jubileu.

Jozef Ambruš

Roku 1883 v 110. čísle Národných novín vyšiel ako úvodník článok *Literárne želania,* podpísaný šifrou Km. Článok je dôležitý preto, že je to prvý publikovaný ohlas na vstup dvoch nových autorov do slovenskej umeleckej prózy: Martina Kukučína a Antona Bielka. Článok veľmi prezieravo vystihuje, ako, najmä v Kukučínovom prípade, ide o celkom nové tendencie v našej umeleckej próze. Autorstvo tohto zaujímavého článku je však sporné.

Jozef Škultéty v článku ku Kukučínovej šesťdesiatke (Martin Kukučín, NN 1920, č. 109) napísal: „Koncom leta poslal nám kresbu *Na jarmok,* a my vítali sme Kukučína už ako hotového majstra. *Svetozár Hurban napísal článok Literárne želania* (podč. J. N.) pozdravujúc v ňom pôvodcu kresby *Na jarmok* ako nádeju slovenskej literatúry...“ Tento údaj, hoci sa dodnes naň viac ráz odvolávalo, predsa len pre viaceré okolnosti vzbudzoval i pochybnosti a napr. Č. Kraus článok *Literárne želania* nezaradil ani do Vajanského *Statí o slovenskej literatúre.*

Iný dohad o autorstve vyslovil Jožo K. Šmálov v štúdii *Skutočnosť v umení, (Kukučínove literárno-teoretické náhľady,* SP 1939, č. 6—7, 321—330. Okrem iného píše: „Všetky uzávery tejto práce fundujem článkami z Národných novín, Slovenských pohľadov, Domu a školy. Sú to najmä: *Literárne želania* (NN 1883, č. 110). Tento článok je podpísaný len šifrou, ale z Riznerovej *Bibliografie* i z jeho vnútornej skladby vidno, že je to článok naozaj Bencúrov.“ Vyvrátiť tento dohad nie je nijako ťažké, lebo ide o zrejmý omyl a nedôslednosť. Rizner totiž tento článok v *Bibliografii* neuvádza ako Kukučínov, len pri hesle Kukučín za údajom *Na jarmok* v zátvorke uvádza (*Literárne želania,* NN XIV, 1883, č. 110) čo značí, že je to článok, v ktorom sa hovorí i o črte *Na jarmok* a nie že by bol jeho autorom Kukučín. Šmálova asi zviedla šifra Km. (Kukučín, Martin), no pri troche uvažovania nebolo ťažké zistiť, že by Kukučín, v tom čase začínajúci autor, po svojej tretej uverejnenej práci sám seba sotva bol vítal ako nádej slovenskej prózy. To je predpoklad absurdný, a preto úvahy o Kukučínovom autorstve sú vylúčené.

Do tretice je tu však ešte Riznerov údaj v *Bibliografii...* Pod heslom Hurban Svetozár Miloslav Vajanský sa článok *Literárne želania* neuvádza. Pod heslom Kukučín je spomenutý len odkaz na tento článok ako na literatúru — bez udania autorstva. Len na konci litery K (zv. II, 508) uvádza Rizner i šifru Km. a pri nej jediný údaj: *Noviny, Nár., XIV, 1883: Literárne želanie, č. 109* (údaj je chybný, lebo sú to Literárne želania a č. 110), ale značku nedešifruje.

Vychádzajúc z niektorých vecných stránok článku *Literárne želania* i z kombinácií mien, ktoré umožňuje šifra Km. (pričom ma na viaceré veci podnetne upozornil dr. J. V. Ormis) začal som hľadať v Riznerovej *Bibliografii* pod heslom Kmeť, Andrej. A naozaj. Rizner síce pri tomto hesle šifru Km. neuvádza, ale pri bibliografii Kmeťových článkov v Národných novinách na príslušnom mieste uvádza: *XIV, 1883: Literárne želanie č. 110.* Pretože i Škultétyho i Riznera možno v tomto prípade pokladať za rovnako informovaných, treba z iných predpokladov určiť, kto sa mýli. Nutné je vychádzať z obsahu a štýlu článku samého. A tu sa ukazuje, že oveľa pravdepodobnejší je údaj Riznerov ako Škultétyho.

Proti Vajanského autorstvu vravia najmä tieto okolnosti: 1. V článku sa doslovne píše: „...Nemusia to byť práve Vajanského „Letiace tiene“, ktoré nás tak zaujali a pohli...“ Nie je pravdepodobné, že by Vajanský takto o sebe písal.

2. Píše sa: „Ja hľadím *z boku* (t. j. z ústrania, pozn. J. N.) na terajší literárny ruch...“ „*Vaše* noviny priniesli besednicu...“ — Čiže: autor článku nežil v Martine a nebol redaktorom ani stálym spolupracovníkom NN.

3. Štýl článku je oveľa vecnejší a menej patetický ako štýl podobných úvodníkov Vajanského.

4. Autor v závere píše, že posiela 30 zlatých redakcii NN, aby vypísala ona alebo redakcia SP súbeh na prozaické práce. Ako je známe, Vajanský nikdy nebol v situácii, aby mohol venovať 30 zlatých na súbeh.

Za Kmeťovo autorstvo hovorí najmä sama šifra Km. [eť] a okolnosti uvedené

v bode 2 a čiastočne i 4. Nie je to ostatne nijaká zvláštnosť, lebo Kmeť sa sporadicky vyslovoval i k otázkam slovenskej literatúry a napr. o dva roky neskôr mal v NN podobný článok (*Naša činnosť literárna*, NN 1885, č. 100, 101).

Je teda viac ako pravdepodobné, že autorom článku *Literárne želania* z r. 1883 v NN je Andrej Kmeť, a nie Svetozár Hurban Vajanský.

Július Noge

ZPRÁVA O ČINNOSTI ÚSTAVU SLOVENSKEJ LITERATÚRY V ROKU 1957

Hlavnou úlohou Ústavu slovenskej literatúry v roku 1957 bola práca na *Dejinách slovenskej literatúry*. Koncepcia štvorzväzkových *Dejín slovenskej literatúry*, v ktorých by sa zachytil aj literárny proces a nedával dôraz len na portréty, ukázala sa zodpovedajúcejšou súčasnému stavu literárnej vedy ako niekdajšia koncepcia *Náčrtu*. Práca sa sústredila najmä na interných pracovníkov ÚSL.

Dokončili sa všetky práce na prvom zväzku (*Dejiny staršej slovenskej literatúry*) a zhromaždil sa i obrázkový materiál. Len pre ťažkosti v tlačiarni bolo odsunuté vydanie tohto zväzku na prvý štvrťrok 1958. Zväzok má vyše 300 strán.

Na druhom diele *Dejín* (*Literatúra národného obrodenia*), ktorého rukopis má byť hotový do konca roku 1958, pracovalo sa primerane intenzívne. Skoncipované časti interných pracovníkov (Kochola a Rosenbauma) podstatne prevyšujú obdobné kapitoly z *Náčrtu* a ani kvantitatívne sa nezaostáva. Externý spolupracovník univ. prof. dr. Milan P i š ú t má základnú osnovu svojej časti hotovú a na doplnenie i spresnenie dostal v prvom štvrťroku 1958 úľavu od pedagogických povinností.

Pracovníci na tretej časti *Dejín* (*Literatúra realizmu*) majú materiálove obsiahlu časť, ktorá pritom tvorí kostru našich pokrokových literárnych tradícií. Avšak práve dielo autorov tohto obdobia sa často zjednodušovalo. Pracovníci (Čepan, Kusý, Šmatlák) venovali sa najmä štúdiu prameňov a literatúry, no aj oni už začali s písaním. Nazdávame sa, že aj tu sa dodrží plánovaný termín dokončenia v prvom polroku 1959.

Na štvrtom zväzku *Dejín slovenskej literatúry* (*Literatúra po roku 1918*) pracoval externý spolupracovník doc. dr. Miloš T o m č í k, ktorý má už 500 strán rukopisu. Tu bude však treba konzultovať o niektorých kultúrno-politických otázkach (davizmus, tvorba spisovateľov — emigrantov a pod.).

Všetky kolektívy sa schádzali a diskutovali o metodickom postupe. Je prirodzené, že nie vo všetkom je úplná zhoda názorov. Aj keď sa tieto rozdiely odrazia v *Dejinách*, vyjadria len stav výskumu tejktorej oblasti našej literatúry. Tak napr. v období literatúry národného obrodenia je možný najsyntetickejší výklad, lebo o ňom je už dosť dôkladných analytických prác i výstižných syntéz. Rozdiely odrazia aj individuálny prístup autorov k materiálu. Všetci však stoja na platforme marxistickej literárnej vedy.

Okrem hlavnej kolektívnej úlohy ústavu pracovalo sa na dielových a individuálnych úlohách. Veľmi aktívnu činnosť vyvíjalo malé oddelenie staršej slovenskej literatúry. Jozef Minárik napísal obsiahly úvod k vydaniu diela Štefana Pilárika. Aktívna práca oddelenia sa prejavila aj v druhom čísle Slovenskej literatúry. Vedúci oddelenia dr. Ján Mišianik tu uverejnil zásadný článok o periodizácii staršej slovenskej literatúry, ktorý je metodickým zhrnutím skúseností z *Dejín* i vodidlom pri práci na pripravovanej *Antológii staršej slovenskej literatúry*.

Práca vo výskume staršej slovenskej literatúry bola však hatená edičnými problémami. Vydanie *Dejín* sa oneskorilo nie z viny pracovníkov oddelenia, vydanie inej dokončenej publikácie sa odložilo aspoň o rok (Pilárik) a vydanie *Antológie* sa mieni presunúť na iné vydavateľstvo. Všetky tieto práce priekopnícky a bojovne sa usilujú o marxistickú literárnu vedu v oblasti, ktorá bola vo výklade najviac zamorená konfesionalizmom. Zdá sa, že vydanie prác sa odsúva bez ich hlbšieho poznania a myslí sa, že literatúra do po-

lovice 18. stor. bola len čisto náboženská. Nevydávanie nových vedeckých prác z tejto oblasti znamená preto oslabovanie ideového boja.

Pracovníci oddelenia literatúry národného obrodenia sa venovali aj dôležitým edičným úlohám. Na vydanie sa pripravil prvý zväzok *Diela Ľud. Štúra — Poézia* (Ambruš), práca však zostáva v rukopise, keďže akademické vydanie diela Ľ. Štúra bude prácou viacerých ústavov a vydanie má riadiť osobitná komisia pri sekcii spoločenských vied. Pri príprave vydania *Korešpondencie A. Sládkoviča* (Kraus) a *Jána a Sama Chalupku* (Ormis), ktoré sa majú dokončiť roku 1958, sa pracovalo intenzívnejšie na chalupkovskej korešpondencií, ktorá sa však rozdelí na základe konzultácie v priebehu práce na dve časti: *Korešpondencia Sama Chalupku* a *Korešpondencia Jána Chalupku*. Okrem toho sa pracovalo na *Súpise prameňov a literatúry o ľudovej slovesnosti od roku 1800 do konca roku 1853*. Prínosom pre výskum obdobia literárneho obrodenia boli Šmatlákove štúdie o vývine epiky (*Romantická epika historická, Epický princíp u Sama Chalupku, Veľké skladby Andreja Sládkoviča* — postupne sa uverejňujú v Slovenskej literatúre), ktoré vznikli ako príprava k splneniu jeho hlavnej úlohy: napísaniu časti o poézii v rokoch 1880—1918 do *Dejín slovenskej literatúry*, keďže Hviezdoslavom tu slovenská epika práve vrcholí.

V oddelení literatúry národného obrodenia pociťuje sa potreba, aby sa po sérii dôležitých vydaní prameňov orientoval plán vedeckých úloh väčšmi na teoretickú a analytickú prácu.

V oddelení literatúry obdobia realizmu sa práca zameriavala na analytické štúdie. Prídavková a Noge sa v rámci dlhodobého výskumu diela Martina Kukučína venovali otázkam teórie realizmu (N o g e, *Literárne náhľady Martina Kukučína*) a poetiky realizmu (P r í d a v k o v á, *Kukučínova novela Rysavá jalovica*). Turčány pracoval tiež na teoretickej úlohe: na zhodnotení literárnokritického diela Tichomíra Milkina (štúdia bude úvodom k vydaniu Milkinových článkov). Z neplánovaných úloh najzávažnejšie boli štúdie, ktoré vznikli ako príprava na koncipovanie *Dejín*, a to najmä Čepanove štúdie o začiatkoch Kukučína a Timravy, pričom venoval hlavnú pozornosť ich miestu v literárnom procese. Šmatlák napísal štúdiu o mladom Hviezdoslavovi a Kusý o Šoltésovej a Timrave.

Pre pracovníkov tohto oddelenia bolo by želateľné, aby výsledky svojich štúdií sa usilovali viac uplatňovať i na materiáli súčasnej literatúry, najmä v diskusiách o realizme.

V oddelení literatúry po roku 1918 sa nepracovalo tak kolektívne ako v ostatných oddeleniach. Kontrola práce musí tu byť sústavnejšia, aby jednak nedochádzalo priebehom roku k zmenám plánu a jednak aby sa vypestoval zmysel pre špecifičnosť vedeckej analýzy pre literatúru tohto obdobia a neostávalo sa pri kritických impresiách. Preto sa budú všetky práce tohto oddelenia prediskutovávať v kolektíve celého ústavu. Podľa plánu dokončili svoje práce Št. Drug (*Poézia Janka Jesenského po roku 1918*), V. Petrík (*Tvorba Štefana Krčméryho v mladosti*) a B. Truhlář (*Próza Dominika Tatarku*). J. Brezina študoval najmä poéziu Vladimíra Roya v súvislosti s dlhodobou úlohou výskumu poézie dvadsiatych rokov. J. Špitzer sa v rámci svojej práce o vojnovom románe (po r. 1918) venoval najmä výskumu diela Mila Urbana.

Ústav slovenskej literatúry sa i v roku 1957 zameral na zintenzívnenie vedeckej práce a na činnosť u nás donedávna celkom zanedbanú — na edície prameňov. Preto aj v styku s vedeckou i nevedeckou verejnosťou nešlo sa do extenzity a neusporiadali sa žiadne konferencie so širšou účasťou. Usilovali sme sa však o zvýšenie úrovne časopisu Slovenská literatúra.

Časopis Slovenská literatúra už nebol len náhodne zostavovaný z došlých príspevkov, ale redakcia sa už od polovice roku 1956 usilovala dať aj jednotlivým číslam istý charakter (III, 4 — literatúra obdobia realizmu, IV, 2 — staršia literatúra, IV, 3 — literatúra národného obrodenia, IV, 4 — literatúra po roku 1918). Zvýšená pozornosť sa venuje aktuálnym otázkam — najmä problematike realizmu. Časopis mal dobrý ohlas u predplatiteľov, takže od 1. januára 1958 sa zvyšuje náklad časopisu. Nazdávame sa, že cesta, ktorú nastúpila Slovenská literatúra, je i správnym spôsobom pomoci praxi.

Množstvo materiálu viedlo i k tomu, že sa programovalo vydávanie periodiky

Literárnohistorické štúdie, v ktorej by sa uverejňovali najmä práce pramenného charakteru, čo by umožňovalo Slovenskej literatúre živšie reagovať na aktuálne problémy. Miesto toho sa však zostavil súbor takýchto štúdií pod názvom Litteária v rozsahu tridsať hárkov, ktorý sa bude vydávať z prípadu na prípad i v budúcich rokoch.

Časopis ústavu mal nielen prispievateľov zo zahraničia, ale našiel v zahraničí i hodne odberateľov. Styk so zahraničím sa však neobmedzoval len na časopis. Ústav navštívilo minulého roku 21 zahraničných hostí (SSSR, USA, Anglicko, Juhoslávia, Poľsko, Bulharsko, Maďarsko, India, NDR). So všetkými sa usporiadali kratšie besedy.

Ústav slovenskej literatúry pozval v roku 1957 na konzultácie prof. dr. Markiewicza z Poľska (*otázky realizmu*) a Sergeja Vasilieviča Nikoľského, vedúceho oddelenia literatúry v Institute slavjanovedenja v Moskve a na základe dohody medzi našou akadémiou a Maďarskou akadémiou vied nás navštívil dr. József Szauder, dr. László Sziklay a dr. István Rejtö. Všetci títo naši hostia predniesli referáty, na ktoré sme pozvali i členov Vedeckej rady a niektorých ďalších pracovníkov. Diskutovalo sa najmä o realizme a prejavy našich hosťov uverejňujú sa v Slovenskej literatúre. Vedecký úspech diskusií bol dobrý, len sme nedbali na to, aby sme s ich výsledkami zoznámili i širšiu kultúrnu verejnosť.

Na dlhší čas navštívili Ústav slovenskej literatúry sovietske ašpirantky pre slovenskú literatúru Elvíra Olonova a Irina Bogdanova. S oboma ašpirantkami sme aj naďalej v konzultačnom styku.

Z pracovníkov ústavu študoval v zahraničných archívoch — maďarských a rumunských — J. Mišianik, ktorý tam našiel viacero dosiaľ neznámych literárnych pamiatok. B. Truhlář vykonal dvojmesačnú študijnú cestu po stopách Petra Jilemnického v Sovietskom zväze.

Veľmi úzka bola spolupráca s českými literárnymi historikmi, a to nielen organizačne, ale i v konkrétnej vedeckej práci, najmä pri *Dejinách* a záverečnom hodnotení, či oponentskom pokračovaní väčších individuálnych prác.

Ako uplynulé roky pracovníci ústavu pracovali aj na úlohách mimo ústavu. Viac ako v minulosti sa dbalo, aby tieto úlohy neboli príliš extenzívne, ale pomáhali pracovníkom pri plnení plánu, t. j. aby pripravovali edíciu takého autora, ktorý je v oblasti ich skúmania. Pracovníci ústavu prispievali i do denných novín a literárnych časopisov. Tu treba zvlášť spomenúť sériu článkov Štefana Druga o otázkach literatúry v Pravde chudoby (Kultúrny život 1957). Ústav slovenskej literatúry sa staral aj o prednášky o slovenskej literatúre na Karlovej univerzite v Prahe (Rosenbaum, Kraus).

Hodnotiac celkove prácu Ústavu slovenskej literatúry možno konštatovať, že sa stala dôkladnejšou a serióznejšou. Je len prirodzené, že toto prehĺbenie práce sa bude prejavovať vo výsledkoch postupne, najprv v individuálnych úlohách, ale vo zvýšenej miere i pri dokončení rozpracovanej kolektívnej úlohy *Dejiny slovenskej literatúry*.

dr. Ivan Kusý, riaditeľ ÚSL

Z KNÍH A ČASOPISOV

V tejto rubrike si chceme pravidelne všímať novú slovenskú i českú literárnovednú produkciu knižnú i časopiseckú a formou stručných bibliografických záznamov predovšetkým *informovať* našich čitateľov. Nechceme však robiť bibliografický prehľad všetkej produkcie, preto ani najmenej nesledujeme cieľ úplnosti. Pôjde nám o výber, pri ktorom sa budeme riadiť týmito zásadami:

1. Okruh záujmu nateraz obmedzujeme iba na pôvodné práce z oblasti literárnej teórie, histórie slovenskej a českej literatúry a z odboru vzťahov slovenskej a českej literatúry k literatúram iným; v tomto vymedzení si chceme všímať aj práce pramenné a edície archívneho materiálu, príp. literárnych textov.

2. Pri sledovaní časopiseckej produkcie orientujeme sa najmä na výber štúdií a článkov zo slovenských a českých *odborných* časopisov.

3. I keď chceme v tejto rubrike predovšetkým informovať, nebudeme sa vyhýbať ani prípadným stručným kritickým pripomienkam a hodnoteniu sledovanej produkcie.

4. Do tejto rubriky nebudú zahrnuté práce, ktorým Slovenská literatúra venuje osobitnú pozornosť v pravidelných rubrikách Kritika alebo Glosy.

Stálymi spolupracovníkmi rubriky budú: O. Čepan, J. Minárik, J. Noge, A. Šimkovič a St. Šmatlák.

Do 1. č. SL je zahrnutý výber z produkcie približne prvej polovice roku 1957.

Red.

Monografia Ervína Lazara *Jonáš Záborský (Život — Literárne dielo — Korešpondencia* — SVKL, Bratislava 1956, strán 366) je doteraz najrozsiahlejšou knižnou prácou o živote a diele J. Záborského. Autor podrobne sleduje Záborského životné osudy i jeho básnické, prozaické a dramatické dielo. Kým vo faktografickej oblasti prináša Lazarova monografia nový, zaujímavý materiál, treba jej vyčítať metodologickú neujasnenosť pri riešení literárnoteoretických otázok. Preto nemohla povedať definitívne slovo ani o špecifičnosti Záborského literárnej koncepcie, ani o zvláštnostiach jeho zaradenia do literárneho procesu v polovici 19. stor. Cenným dokumentom je pripojená antológia Záborského korešpondencie Hollému, Šafárikovi, Hankovi, Hattalovi, Palackému, Viktorinovi a i.

(oč)

V sérii Veda ľudu (V, č. 24—25) vyšla štúdia Júliusa Nogeho *Poviedky Martina Kukučína.* Je to prvý úspešný pokus o populárny, stručný rozbor Kukučínovej poviedkovej tvorby po román *Dom v stráni.* Noge sleduje Kukučínovu tvorivú cestu od schémy sentimentálnej rozprávky, cez obdobie pražskej tvorby až po širšie spoločenské a literárne kompozície zo začiatku deväťdesiatych rokov. Správne charakterizuje Kukučínov objektívny rozprávačský štýl, jeho kompozičný i žánrový prínos. Štúdiu však preťažuje snahou po materiálovej úplnosti, ktorá mu nedovoľuje vždy robiť teoretické závery z analýzy jednotlivých poviedok.

(oč)

V edícii Hviezdoslavova knižnica ako 37. zväzok vyšiel výber z rozprávok takmer zabudnutého prozaika Antona Bielka pod názvom *Obrázky z hôr.* (SVKL, Bratislava 1957, strán 301.) Úvodnú štúdiu napísal Ivan Kusý, text, poznámky a vysvetlivky pripravil Jozef Nižnanský.

V tomto zväzku je vo výbere zhrnutá najlepšia časť Bielkovej prózy — dedinské a horské rozprávky (*Bože môj, otče môj..., Obrázky z prázdnin, Na salaši, Kopáč pokladov, Na vysokých horách, Z dôb utrpenia, Rozprávka z Poľany*). Pozornosť si zasluhuje predovšetkým úvodná štúdia Ivana Kusého, ktorá je prvou podrobnou charakteristikou a hodnotením celého Bielkovho literárneho diela a z roztrúsených údajov vytvára ucelený obraz neraz pohnutých životných osudov tohto nešťastného spisovateľa. Za ideove a umelecky najúspešnejšiu označuje tú časť Bielkovej tvorby, ktorá čerpá z horského prostredia spisovateľovej mladosti. Možno súhlasiť s autorom štúdie, že zachytenie slovenskej prírody je najsilnejšou stránkou Bielkovej prózy, i keď ani ono neprekračuje rámec opisnosti a je skôr nostalgickým spomínaním ako umeleckým zobrazením.

(aš)

V 38. zväzku Hviezdoslavovej knižnice sa konečne dostalo miesto poézii Jána Hollého. Pod názvom *Na slovenský národ* (SVKL, Bratislava 1957, strán 280) vyšiel tu výber z jeho selaniek, žalospevov, ód a iných lyrických básní v textovej úprave Jozefa Ambruša a s informatívnym úvodom Karola Rosenbauma. Najúplnejšie sú vo zväzku zastúpené *Selanky,* pretože okrem troch posledných s vianočnou tematikou dostali sa do výberu všetky.

Pri tomto vydaní na prvý pohľad zaujme úprava Hollého textu. Editor totiž nielen odstraňuje dobovú grafiku, ale približuje text dnešnému čitateľovi najmä tým, že zavádza doň *y*, čo mu umožnilo odstrániť pôvodnú hypertrofiu diakritických znamienok. A treba povedať, že tento zásah robí Hollého text naozaj „čitateľnejším", pričom

nijako podstatne nenarúša samu jazykovú štruktúru Hollého básní. (Ostatne etymologický pravopis zavádzal do Hollého textu už J. Viktorin vo svojom vydaní Hollého básní z r. 1863 a podobne i J. Škultéty vo vydaní z r. 1908. Pravda, Viktorinova úprava zachádzala ďaleko, lebo zasahovala i do štruktúry Hollého jazyka a zotierala jeho „západoslovenský" charakter. Škultétyho vydanie je v tomto smere oveľa serióznejšie a aj dnešnému Ambrušovmu postupu bližšie.)

Zvláštnu zmienku si zasluhuje edičné vybavenie zväzku. Editor okrem podrobných vecných vysvetliviek (str. 241—275) a slovníčka pripojil k nemu poznámku o čítaní veršov ako základné poučenie o metrických rozmeroch, ktoré Hollý používal, a vo vysvetlivkách ku každej z ód uviedol aj metrickú schému strofy. Tým sa tento zväzok Hollého poézie stal vydaním pre široký okruh čitateľov vskutku inštruktívnym. *(sš)*

Ako šiesty zväzok edície Umenie a život v nakladateľstve Slovenský spisovateľ vyšli štúdie Pavla Bujnáka *Zo slovenskej estetiky* (Bratislava 1957, strán 260). Výber zostavil a štúdiu napísal Michal Bartko. Bujnákove štúdie o teórii i o dejinách estetického myslenia na Slovensku (Tablic, Kuzmány, Štúr, Hviezdoslav), ktorých najvyšším kritériom je „umeleckosť a buditeľská funkčnosť", majú vedľa názorov Vajanského, Milkina, Pavlů a Votrubu pevné miesto v našej nepočetnej literárnoteoretickej produkcii na začiatku 20. stor. Editor M. Bartko zameral svoju štúdiu na rehabilitovanie Bujnáka ako stúpenca realistickej koncepcie umenia, opierajúceho sa o pozitivizmus Taina a Guyaua. Bujnák bol „viac komparatívnym než tvorivým duchom", bol však za „úprimnú, pravdivú a veľkú realistickú literatúru" — v týchto slovách zhrňuje M. Bartko Bujnákovu vedeckú orientáciu. Jednostranná Bartkova argumentácia vyvolala na stránkach Kultúrneho života diskusiu (T. Štraus, M. Bartko, A. Matuška), ktorá dosvedčuje, že Bujnákova pozícia v oblasti slovenského estetického myslenia nie je doriešená. Nie je to možné urobiť bez prihliadania ku kritickej časti jeho diela, ktoré je bližšie zviazané s literárnymi snahami generácie, nastupujúcej po Hviezdoslavovi. *(oč)*

Výber z literárnej histórie a kritiky slovenskej (Mladé letá, Bratislava 1957, strán 142) zostavil, upravil, úvodnú štúdiu a poznámky napísal dr. Mikuláš Gašparík. Výber sa snaží primerane k potrebám a schopnostiam študentov najvyššieho ročníka 11 ročných stredných škôl podať prehľad slovenskej literárnej kritiky a histórie od štúrovskej epochy po dnešok (J. M. Hurban, Kalinčiak, Vajanský, Škultéty, Vlček, Pavlů, Krčméry, Votruba, Mráz, Pišút, Matuška, Chorvárth). Aj pri ťažkostiach, ktoré sú spojené so zostavením podobného výberu, bolo povinnosťou zostavovateľa dbať viacej na proporcie. Nazdávame sa, že napr. literárnohistorické dielo Jaroslava Vlčka malo byť predstavené vhodnejšou ukážkou, ako je VIII. kapitola zo štúdie *Slovensko od reakcie Bachovej do zrušenia Matice slovenskej.*

(aš)

*

Václav Zykmund, *Co je realismus?* Pokus o vymezení kategorie realismu. Knihovnička Varu, zv. 65. Československý spisovatel, Praha 1957, strán 75.

Zykmundova štúdia je príspevkom do diskusií, ktoré sa vedú o realizme. Pokúša sa spresniť a skonkrétniť niekoľko starších definícií realizmu (Engels, Gorkij, Timofejev a i.) a tak vymedziť realizmus ako kategóriu. Výsledky zhŕňa do niekoľkých bodov, z ktorých najdôležitejší je prvý: „Realizmus je historická kategorie, která podléhá neustálým změnám, nikdy není jednou provždy dána, vyvíjí se" (str. 70). Ako však uvádzané príklady ukazujú, Zykmund chápe realizmus tak široko, že sa mu až na malé výnimky do tejto kategórie zmestí skoro všetko umenie okrem faktografického realizmu a maliarskeho akademizmu, proti ktorým vášnivo bojuje. V závere sa už vopred ohradzuje proti možným obvineniam z liberalistického výkladu. Hlavná chyba však nie je v tomto, ale v tom, že podľa Zykmunda, pre ktoréhо rovnako Mácha ako Picasso sú „v podstate realistami" je vlastne „realizmus" len synonymom pre pojem „umenie" a „umelecký" vôbec. Takéto chápanie mohlo možno priniesť relatívny úžitok v istom období kultúrnej politiky, ale ako teoretický základ pre prácu kritikov a historikov umenia a literatúry neprináša nič, nanajvýš

môže viesť znovu do slepej uličky „uniformovaných" výkladov.

(jn)

Jiří Taufer, *O Bedřichu Václavkovi.* Československý spisovatel, Praha 1957, strán 42.

Je to taktne a živo napísaná knižka spomienok na Bedřicha Václavka. V prvej časti (str. 7—32) ožíva pred nami Václavkov obraz, zasadený do prostredia kultúrnej ľavice v Brne dvadsiatych a tridsiatych rokov. Cenné je na ňom to, že hoci je Václavkova postava a jeho činnosť prirodzenou osou tohto obrazu, nezatláča do pozadia ani ostatné dobové zjavy a vzťahy, príznačné pre okolie, v ktorom Václavek pôsobil. Preto sa tu v skratkovitých portrétoch stretneme i s postavami dnes už zabudnutých alebo zabúdaných pracovníkov a nájdeme tu aj zachytenie atmosféry vzťahu ľavicových intelektuálov k robotníckemu prostrediu a naopak. Takýmito postrehmi Taufrovo rozprávanie neraz prerastá rámec osobnej spomienky na Václavka a stáva sa príspevkom ku kultúrnym a politickým dejinám obdobia.

V druhej časti knižky (str. 32—42) vyberá Taufer z Václavkovho diela niekoľko aktuálnych myšlienok a na nich dokumentuje ustavičnú živosť a podnetnosť Václavkovho vedeckého myslenia. Požiadavka nového obšírnejšieho vydania Václavkovho diela i na pozadí takýchto len útržkovite podaných ideí a názorov Václavkových znie naozaj nástojčivo. Taufrovo rozprávanie spestrujú dve dobové kresby Jaroslava Krála a dve faksimílie propagačných letákov Pásma.

(sš)

Zaujímavou novinkou v sérii Knižnice národních umělců československých je ďalšia štúdia Jiřího Taufra *Národní umělec Vítězslav Nezval.* (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, strán 156.) Nejde tu o analytickú štúdiu o Nezvalovej poézii, skôr o komentár vonkajších okolností jeho tvorby. V skratke defiluje pred nami reťaz bojov literárnej avantgardy od dvadsiatych rokov až po dnešok. Medzníky literárneho vývoja: poetizmus, surrealizmus, kríza v roku 1938, okupácia — sú plastickým pozadím charakteristiky Nezvalovej tvorby i úsilia jeho druhov (Teigeho, Wolkra, Biebla, Seiferta, V+W, Vančuru a i.) o nový lyrizmus. Taufrova štúdia vedľa Nezvalovej série spomienok *Z mého života* (Kultura 1957—1958) je vážnym príspevkom k objektívnemu hodnoteniu literárneho procesu z posledných tridsiatich rokov. Reviduje apriórne tézy Štollovej štúdie *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii* (1950), ktorá obraz nedávneho literárneho vývoja skresľovala.

(oč)

V novozaloženej edícii Ústavu pre českú literatúru Prameny k dějinám české literatury vyšiel ako druhý zväzok súbor Sládek-Zeyer, *Vzájemná korespondence.* (Nakladatelství ČSAV, Praha 1957, strán 501.) Edične ho pripravil známy zeyerovský bádateľ J. Š. Kvapil za spolupráce dr. A. Bejblíka a dr. J. Kvapilovej.

Súbor obsahuje 475 listov Sládkových a Zeyerových, editorov úvod, podrobné vysvetlivky ku každému listu (str. 373—484), poznámku o úprave textu a registre (menný i vecný). Nielen svojou početnosťou, ale aj pomerne veľkou časovou rozlohou (r. 1877—1900), a predovšetkým pre dôverný priateľský vzťah oboch spisovateľov predstavuje táto korešpondencia neobyčajne cenný materiál k hlbšiemu poznaniu Sládka a Zeyera, celej lumírovskej generácie a českého literárneho dianía v poslednej tretine 19. stor. vôbec.

(sš)

Z českých reedícií zaznamenávame nové vydanie diela, významného i pre slovenské dejiny, a to nielen literárne: je to I. zväzok *Paměti* Josefa Vacláva Fričа. (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v edícii Paměti, korespondence, dokumenty, Praha 1957, strán 574.) Zväzok edične pripravil Karel Cvejn, ktorý napísal k nemu i úvod, vydavateľské poznámky, obsiahle vysvetlivky a pripojil menný register.

Z vydavateľských poznámok sa dozvedáme, že toto hlavné Fričovo dielo vyjde teraz nielen v novom usporiadaní, ale oproti pôvodnému vydaniu i rozšírené o nový materiál. Do prvých dvoch zväzkov budú zahrnuté všetky štyri zväzky pôvodne vyšlých *Pamětí,* tvoriace vlastne iba ich

prvú časť (*Do třiceti let*), kým do tretieho zväzku editor sľubuje zaradiť materiál, ktorý možno pokladať za súčasť Fričových prípravných prác na napísanie ďalších častí jeho autobiografie (druhá časť mala mať názov *Dvacet let v cizině* a tretia *Návrat do vlasti*). Týmto spôsobom chce editor aspoň čiastočne odstrániť neúplnosť Fričovho diela, ktoré ostalo torzom.

(sš)

Séria Spisov Jana Nerudu, ktorú riadi Ústav pre českú literatúru, bola obohatená zväzkom pre literárneho historika nad iné dôležitejším: súborom Nerudových referátov, článkov, kritík a polemík z rokov 1857—1866. (Jan Neruda, *Literatura I.* Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, strán 622.) Zväzok usporiadal, edičnými poznámkami a vysvetlivkami doplnil Jan Thon.

Materiál zväzku je zoradený chronologicky; pri takomto zoradení sa v pestrom slede striedajú informatívne referáty alebo celkom drobné glosy s jubilejnými článkami, portrétmi spisovateľov, recenziami kníh i zásadnými Nerudovými prejavmi k situácii v českej literatúre. Pred čitateľom zväzku vzniká tak pestrý, a najmä živý obraz českej literatúry a literárneho života v období nástupu, prvého rozmachu i polemických zápasov celej generácie májovcov, sprostredkovaný osobným pohľadom i postojom jedného z jej najvýznamnejších protagonistov. Zväzok dopĺňuje 16 dobových obrazových príloh. (Celé Nerudovo literárnokritické dielo má vyjsť v tejto sérii v troch zväzkoch.)

(sš)

*

V prvých štyroch číslach XXII. roč. Slovenskej reči (1957) nachádza sa niekoľko príspevkov, zaoberajúcich sa štylistickými otázkami slovenskej literatúry.

V 1. čísle Miloslav Darovec publikuje štúdiu *Štýl V. Mináča v rozprávke Súd* (str. 39—46). Usiluje sa analyzovať „štylistickú výstavbu diela ako celku v jej vzťahu k mimojazykovým zložkám". Rozoberá monologické prejavy postáv a autorskú reč. Prichádza k záveru, že v jazykových zložkách prevládajú prvky hovorového štýlu, významové vzťahy vetných členov sú uvoľnené a niektoré charakterizačné prostriedky „sú v rozpore s typickými črtami charakteru".

V 2. čísle Jozef Ružička v štúdii *Plurál úcty v Kukučínovom diele* (str. 86—102) skúma formu a funkciu tejto črty ľudovej reči u Kukučína. Kukučín na podklade nárečovej normy si vybudoval vlastnú normu a „použil ju na charakteristiku jednotlivých spoločenských skupín".

V 3. čísle sú dve štúdie, zaoberajúce sa otázkou umeleckého prekladu. Adam Pranda v stati *K otázke prekladov spevoherných libriet* (str. 156—167) zdôrazňuje, že dobrý preklad spevoherného libreta musí spĺňať nielen požiadavky jazykovej správnosti, umeleckosti a spevnosti textu, „ale aj požiadavky správnej organizácie dĺžky slabík a nôt". V tomto čísle Matilda Hayeková podrobne komentuje preklad Goetheho románu *Vandrovnícke roky Wilhelma Meistera* od J. Májekovej (str. 183—190).

(oč)

Konfrontáciou Tajovského dramatickej tvorby predprevratovej a poprevratovej v oblasti ideovej a umeleckej sa zaoberá Pavol Palkovič v článku *Poznámky k poprevratovým hrám J. G. Tajovského* (Slovenské divadlo V, č. 1, 1957, 21—31). Niektorými poznámkami k dramatickej stavbe povojnových Tajovského divadelných hier (*Smrť Ďurka Langsfelda, Blúznivci*) naznačuje príčiny umeleckého neúspechu Tajovského dramatickej tvorby s historickou tematikou.

(aš)

Z príležitosti stého výročia narodenia spisovateľky Terézie Vansovej podáva Ján V. Ormis v Slovenských pohľadoch (č. 5, 1957, 520—525) stručný prehľad života a diela tejto populárnej autorky. Chceme upozorniť na jednu nepresnosť, s ktorou sa častejšie stretávame v slovenskej literárnej histórii v súvislosti s „prispievaním" Janka Jesenského do časopisu Dennica. Nie je totiž správne, ak J. V. Ormis k prispievateľom Dennice (I. Krasko, Votruba, I. Gall, VHV a iní) radí aj Janka Jesenského, pretože J. Jesenský v Dennici nemá ani jeden príspevok. (Na tento dlho tradovaný omyl upozornila už SL č. 3, 1956, 301.)

(aš)

Článok Antona Popoviča *Bohuslav Nosák-Nezabudov a ruská literatúra* (Slavia č. 2, 1957, 212—224) sleduje význam tohto štúrovského básnika pre rozvoj slovensko-ruských vzťahov najmä v 70. rokoch minulého storočia a význam jeho prekladov z ruštiny (Krylov, Puškin, Lermontov, Gogoľ, Turgenev) snaží sa hodnotiť ako jeden z podnetov pri vznikaní realistických tendencií v slovenskej literatúre 70. rokov. Škoda, že autor túto tézu len naznačuje a ďalej nerozvádza na konkrétnom materiáli, i keď štúdia svedčí, že tento materiál dobre pozná.

(aš)

*

V troch číslach posledného ročníka časopisu Česká literatura našu pozornosť okrem téz k pripravovaným *Dejinám českej literatúry* obzvlášť zaujali dve štúdie Mojmíra Otrubu, venované problematike tzv. predmarcového obdobia: *Tylova vlastenecká povídka ve vývoji české prózy* (ČL V, 1957, č. 2, 111—128) a *Souvislosti a smysl předbřeznového zápasu o Máchu a jeho dílo* (tamtiež, č. 3, 255—279). Obidve štúdie sú pre nás zaujímavé nielen po stránke všeobecne metodologickej, ale druhá z nich aj preto, lebo sa jej téma dotýka i slovenského materiálu.

V štúdii o genéze, umeleckom charaktere a spoločenskej funkčnosti Tylovej vlasteneckej poviedky vychádza Otruba z analýzy situácie v českej próze 20. rokov a dokazuje potrebu, ba nevyhnutnosť vzniku tzv. sentimentálnej meštianskej poviedky. Aj keď nepreceňuje literárnohistorický a tým menej umelecký význam tohto druhu spoločenského čítania, predsa len ako klad konštatuje jej príklon k zobrazovaniu súčasnosti oproti historizujúcej beletrii staršieho typu. Vznik Tylovej vlasteneckej poviedky spája potom s existenciou tohto typu umeleckej prózy. Najvlastnejší Tylov prínos vidí vo vytvorení ideálu „absolútneho" vlastenca, no správne chápe tento prínos v jeho vnútornej protirečivosti: „Na jedné straně se tu v míře dosud nebývalé aktualisoval a aktivisoval vztah literatury k společnosti. Na druhé straně tento požadavek zužoval pohled na společenskou funkci literatury a důsledně uplatňován mohl být brzdou literárního vývoje" (117). Z tohto hľadiska by sa bolo žiadalo vari podrobnejšie rozobrať vzťah Tylovej a Máchovej prózy a porovnávacím spôsobom si konkrétnejšie všimnúť i slovesnej faktúry Máchovej básnickej poviedky. Bez toho totiž autorova téza, že i pri rôznej motivácii Máchova a Tylova próza dochádza „k výsledku základně shodnému" (127), vyznieva príliš apodikticky. Narábanie s konkrétnym literárnym materiálom sa naproti tomu ukázalo veľmi plodným v poslednej časti Otrubovej štúdie pri analýze dvoch rozličných druhových foriem Tylovej vlasteneckej poviedky, novely a arabesky. Tu sa Otrubovi podarilo vyložiť súvzťažnosť medzi formou sujetovej prózy (novela) a konvencionalizovaním umeleckého obrazu na jednej strane a formou bezsujetovej prózy (arabeska, obrázok, črta a pod.) a prenikaním „realistických" prvkov do umeleckého odrážania skutočnosti na druhej strane. Je zaujímavé, že s obdobným zjavom sa stretávame vo vývine slovenskej prózy v 60. a 70. rokoch pri prechode z poromantického typu sentimentálnej poviedky k novému „realistickému" prozaickému útvaru.

V druhej štúdii sleduje Otruba prejavy oživeného záujmu o Máchovu osobnosť na začiatku 40. rokov, vykladá tieto prejavy v súvislosti s celkovým spoločenským vývinom i v súvislosti so vznikom novej koncepcie literatúry a básnika (koncepcie „romantickej") a napokon podrobne analyzuje prejavy antagonizmu medzi týmto novým „moderným" poňatím literatúry (skoncentrovaným najmä do dobového pojmu romantickej „rozorvanosti") a tradičnou, spoločensky konštruktívne poňatou literatúrou. Je zaujímavé, aké zvláštne miesto v tomto antagonizme vyhradzuje Otruba pre Tyla. Dochádza totiž k presvedčeniu, že u Tyla nejde o kritiku „rozorvanectva" z druhého brehu, z tej svetonázorovej pozície ako napr. u Tomíčka (teda z pozície ideologickej sústavy vytvorenej feudalizmom, z pozície starého teocentrického názoru). Tylovi osobne nebol pojem a či skôr životný pocit rozorvanosti cudzím, protiliek naň však nachádza vo svojej ideovej (i umeleckej) koncepcii „absolútneho" vlastenectva. Tyl preto „kritisuje rozervanectví jako problém v prvé řadě společensky životní a teprve druhotně literární a umělecký" (278). Pravda, ako podotýka autor štúdie, sila tejto kritiky stála a padala so spoločenskou opodstatnenosťou a životno-

sťou Tylovho ideálu vlastenectva, ktorý už v polovici 40. rokov dostal povážlivé trhliny (Havlíčkova kritika Posledného Čecha).

Bolo by bývalo pre nás veľmi zaujímavé, keby si bol Otruba aspoň marginálne všimol i slovenských súvislostí celého tohto problému. Upozorňujeme tu len na taký závažný fakt, ako je priama Hurbanova obrana Máchu pred skarikovaním jeho obrazu práve v Tylovom *Rozorvancovi*. V Slovenských pohľadoch I, zv. 2 (1847), str. 74—75, hovorí J. M. Hurban o nepochopení Máchu u českej kritiky a Tylovi adresuje túto výčitku: „Kebi ho bou [t. j. Máchu] už aspoň ako rozorvanca aesthetickí pojau, a horúcu dušu jeho o skali skutočnosti rozraziť sa ňehau, mi bi sme mu to ňeboli za zluo mali, lebo súkromnosť sem, súkromnosť tam, táto básňikovi ňesmje biť zavretá; ale pri Tylovom Rozervancovi je ten hrjech, že nám Máchu ňeskutočňe, a tak teda lživo, ňespravodlivo vistaviu, ukazujúc nám ho ako viššjeho života zbavenjeho a zato padajúceho. Toto je prehrešeňja sa proťi Spevcovi Mája". Táto obrana Máchu dostáva zvláštnu príchuť tým, že v Hurbanovi nemožno vidieť stúpenca romantickej „rozorvaneckej" koncepcie literatúry, pretože sa od nej dištancoval už v recenzii Sabinových *Básní* r. 1841 v Tatranke. Jeho úvaha o básnickom individualizme, ktorú v tejto recenzii rozpriada, je pozoruhodná práve úsilím zachovať síce všetky atribúty slobodnej, umelecky tvorivej osobnosti, no zapojiť ich do vyššej, syntetickej koncepcie národnej a všeľudskej. Osobnosť a dielo K. H. Máchu sa z tejto koncepcie na Slovensku nikdy nevylučovali. Preto Hurban pochopil Tylovho *Rozorvanca* ako útok na Máchovu osobu, vlastne ako urážku tvorcu *Mája*, o ktorom sa priznáva, že dva výtlačky z neho „čítaním, nosením, s ním spávaním, s ním vstávaním zužíval" (tamtiež). Bolo by bývalo iste užitočné všimnúť si popri motivácii prijímania Máchu v nemeckom literárnom prostredí (čo Otruba veľmi pekne robí) i motívy akceptovania Máchovho diela na Slovensku, ktoré boli zaiste trochu odlišné a ktoré by mohli vrhnúť nejeden zaujímavý reflex i na sám zápas o Máchu v Čechách. Pravdaže, otázka recepcie Máchovho diela na Slovensku je predovšetkým súčasťou slovenského literárneho procesu a pripomíname ju len ako jednu z ďalších „súvislostí", ktorá sa témy pozoruhodnej Otrubovej štúdie bezprostredne dotýka.

(sš)

Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university. Ročník V, 1956, č. 3. *Řada literárněvědná (D).* Brno 1956, strán 160.

Posledné číslo literárnovednej série tohto zborníka prináša štúdie z odboru bohemistiky (Danuše K š i c o v á, *Působení novinářské činnosti Karla Čapka na výstavbu jeho pohádek*, str. 17—27, Pavel P e š t a, *Rýmové a veršové shody Alexandreidy a Vévody Arnošta*, str. 83—90), romanistiky (Vladimír S t u p k a, *Příspěvek ke studiu Aragonova rozchodu se surrealismem*, str. 5—16, Otakar N o v á k, *Nový pramenný materiál k vývoji Romaina Rollanda do „Jana Kryštofa"*, str. 55—64) a po jednej štúdii z oblasti porovnávacej literárnej vedy (Jiří K r y s t ý n e k, *Ondrášovská pověst v literatuře české a polské*, str. 65—82) a teórie literatúry (Artur Z á v o d s k ý, *K problematice slovesných druhů*, str. 28—54).

Štúdia A. Závodského pre svoj všeobecne teoretický charakter nás, pochopiteľne, zaujala najviac. Autor v nej chcel podať „syntetický pohľad" na celú problematiku existencie, vzniku a vývinu slovesných druhov. Už z takéhoto širokého vymedzenia predmetu je zrejmé, že Závodského štúdia je zameraná viac extenzívne, že je skôr informatívnym úvodom do problematiky slovesných druhov, ako pokusom o jej samostatné riešenie. Je nepopierateľné, že i v tejto podobe môže byť užitočná a ako jeden z jej konkrétnych kladov vyzdvihujeme napr. autorovo úsilie o zavedenie presnej terminológie do tejto oblasti (rod, druh, odroda alebo druhová forma). Na druhej strane však nemožno sa nepozastaviť nad tým, že autorove informácie sú na nejednom mieste nielen príliš stručné, ale aj zjednodušujúce. V tretej kapitole, kde sa pokúša podať prehľad pomeru jednotlivých metodologických škôl k problematike slovesných druhov, hovorí napr. o funkčne štrukturálnej metóde, že pre svoju orientáciu na synchronické skúmanie literárnych javov „nevidí súvislosť rodů a druhů s reálnou skutečností, jejich vý-

voj" (str. 33). S týmto konštatovaním však nesúhlasí taký prostý a všeobecne známy fakt, že v poslednom štádiu svojho vývinu štruktrálna metóda obracala záujem práve na štúdium literárnych javov z hľadiska diachronie, z hľadiska ich historického vývinu a že z tohto záujmu vznikol nejeden užitočný prínos aj pre sledovanie historickej problematiky slovesných druhov (napr. práca F. Vodičku, *Počátky krásné prózy novočeské*). O výsledkoch tohto prínosu isteže možno diskutovať, no sotva ho možno opomínať.

Okrem štúdií obsahuje Sborník ešte rubriky Diskuse (R. Hošek, *K otázce lidovosti v antické literatuře*), Rozhledy, Materiály, Dokumenty a Recense a referáty. Z materiálu týchto rubrík upozorňujeme na zaujímavý prehľad J. Rosendorfského, *Italská bohemistika v letech 1945—1955* a na časove oneskorenú, no najmä svojím morálnym pátosom stále aktuálnu polemiku F. Wollmanas Václavom Stejskalom (napísanú r. 1952, ale uverejnenú až v tomto Sborníku) pod názvom *Za svobodu vědecké diskuse.*

(sš)

V podnetnej štúdii *O problémech a metodě historického studia lidové písně* (Československá rusistika 1957, č. 2, str. 177—206) sleduje Orest Zilynskij význam historického skúmania ľudovej piesne pre poznanie jej vývinových zákonitostí. Najväčší dôraz kladie na štúdium variantov ľudovej piesne, ktoré podľa autora sú „formou vyjadrenia nových umeleckých významov, v ktorých sa viac-menej plasticky odráža vyvíjajúce sa spoločenské vedomie". Autor prevažne na ukrajinskom materiáli dokazuje možnosť určenia hlavných tendencií vo vývine obsahu a formy ľudovej piesne.

(aš)

Obsiahla štúdia Z. Mathausera *O společenském a osobním v umělecké literatuře* (Československá rusistika 1957, č. 1, str. 1—40) je skôr zaujímavým rozborom troch významných diel ruskej literatúry (Tolstoj, *Anna Kareninová*, Gorkij, *Matka* a Jesenin, *Anna Sneginová*) z hľadiska jednoty spoločenského a osobného v umeleckom diele (túto jednotu chápe ako prejav syntetičnosti umenia), než teoretickým riešením v názve nastoleného problému.

(aš)

J. Hejnic, J. Martínek, *Dosud neznámé humanistické tisky v brněnské universitní knihovně.* Listy filologické V (LXXX), 1957, č. 1, str. 83—89, č. 2, str. 211—219.

Autori podávajú prvú časť rozsiahlejšej zprávy o dvoch dosiaľ neznámych konvolútoch humanistických tlačí z konca 16. a začiatku 17. storočia, ktoré sú v brnenskej univerzitnej knižnici. Prvý z nich patril humanistovi Davidovi Gallovi Žlutickému (sign. D Mb 5), majiteľom druhého bol Václav Textorius Curius (sign. 2-25704). Autori uvádzajú nové a presnejšie životopisné dáta týchto humanistických básnikov a popis oboch konvolútov. Udivuje ich najmä veľký počet tlačí slovenských humanistov, ktorí pôsobili zväčša v českých mestách. Je zrejmé, že oba konvolúty sú závažným prameňom pre poznanie slovenskej i českej humanistickej spisby, a to tým viac, že väčšina tlačí nebola dosiaľ zaznačená.

V druhej časti štúdie hovoria autori o významnejších jednotkách konvolútov D. Galla a V. Textoria, najmä o tlačiach, ktoré sa týkajú českej histórie. Pridávajú aj opis 14 neúplných tlačí a zoznam hesiel, ktorými bola obohatená Truhlářova a Hrdinova *Rukověť k humanistickému písemnictví.* Niektoré z uvedených jednotiek sú dôležité i pre slovenskú históriu, ako je *Ecloga de Turcica... saevitia et tyrannide* od J. Trenczkera z Jihlavy, Praha (G 84), *Threnus Astraeae* od A. Proserchoma, Praha 1611 (T 5) a *Elegia ad Nicolaum Novatium Rosenbergenum Pannonium* od D. Scheneia z Kolína, Praha 1610 (G 37). Autori uvádzajú aj niekoľkých slovenských humanistických autorov, ako je napr. Vavrinec Benedikt z Nedožier (G 7, T 15, T 66) a Daniel Basilius (G 15, G 39, G 49, G 92, T 6, T 66). Neobmedzujú sa len na bibliografický opis tlačových jednotiek, ale analyzujú s kritickým zámerom aj ich ideový obsah.

(jm)

Rudolf Říčan, *Příspěvek k dějinám Tranoscia.* Listy filologické V (LXXX), 1957, č. 1, str. 107—108.

K niekoľkým exemplárom vydania Tranovského *Cithary sanctorum* z r. 1674 (dva exempláre v Tranovského knižnici v Lipt. Mikuláši a po jednom v bratislavskej lyceálnej knižnici a v Husovom dome v Prahe) pristupuje ďalší, ktorý získal hymnologický odbor synodálnej rady v Prahe. I tento exemplár je síce defektný, no úplnejší ako predošlé. Okrem registra piesní obsahuje modlitby s ich zoznamom a napokon dlhšiu slovenčiacu pieseň Jeremiáša Lednického, podpísaného ako „Jeremias Lednicenus, civis Leutschoviensis" (*Ó bolest, ó žalost*). To by nasvedčovalo, že Lednický bol zostavovateľom alebo aspoň jedným z redaktorov vydania z r. 1674, ako súdil J. Čaplovič a po ňom i J. Ďurovič. Říčan uvádza aj zaujímavú poznámku o tom, že v Husovom dome v Prahe je i prvé vydanie *Cithary sanctorum*.

(jm)

Tri čísla revue Slovo a slovesnost (XXVIII—1957) orientujú sa najmä na otázky teórie a kultúry jazyka. Z literárnovedných statí treba sa zmieniť o štúdii Josefa Hrbáčka *Náčrt jazykového a stylistického rozboru Řezáčovy Bitvy* (č. 2, str. 90—97). Autor rieši najmä otázku typizácie, konkretizácie a iné problémy jazykovej štylistiky tohto románu. Dopĺňa a spresňuje niektoré vývody state J. Mukařovského *K novému románu Václava Řezáče* (Lit. noviny, 1955, č. 6). Ukazuje, že Řezáčov jazyk je vnútorne bohato diferencovaný a je dôsledne podriadený obsahu, idei diela.

V 1. a 2. čísle je odtlačená polemika Hany Jechovej (*Několik poznámek o překládání romantické poesie*, str. 42—50) a Oldřicha Králíka (*K překladatelské teorii a praxi*, str. 106—111) o problémoch umeleckého prekladu. Jechová nadväzuje na Králikovu stať *Nad novým překladem ze Slowackého* (SaS 1956, č. 3) a vyčíta mu, že jeho požiadavky na preklad sú identické s požiadavkami na pôvodnú poéziu, že uznáva iba tie estetické hodnoty, ktoré sú totožné s dnešnou poetikou. Králík na prekladoch Nezvala, Holana, Halasa a i. dokazuje neudržateľnosť „bezfarebného, anonymného, šedivého neutralizmu" pri prekladaní.

(oč)

NOVÉ KNIHY SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED

DEJINY STARŠEJ SLOVENSKEJ LITERATÚRY

Dejiny sú kolektívnou prácou J. Mišianika, J. Minárika a M. Cesnakovej. Autori zhrnuli všetok doterajší materiál, ktorý rozmnožili vlastným archívnym výskumom o ďalšie pamiatky a faktá. Zaoberajú sa tu staroslovienskou vzdelanosťou, dobou románsko-gotickou, humanizmom, renesanciou a barokom. Ďalej historickými piesňami, renesančnou drámou, duchovnou poéziou, ľudovou slovesnosťou a náukovou spisbou.

SAV, Bratislava 1957, strán 348, obráz. 134, viaz. Kčs 36.

A. V. Isačenko
SLOVENSKO-RUSKÝ PREKLADOVÝ SLOVNÍK

V tomto druhom diele slovensko-ruského prekladového slovníka autor spracúva písmená P—Ž. Slovensko-ruský prekladový slovník je prvým dvojzväzkovým slovníkom slovensko-cudzojazyčným, ktorý obsahuje asi 100 000 slov. Poslúži nielen širokým kruhom školským a vysokoškolským, ale i náročnejším prekladateľom a odborníkom. Slovník je nepostrádateľnou pomôckou pre každého zahraničného, najmä sovietskeho slavistu, ktorý pri čítaní nových a starších pôvodných slovenských textov, nemá dodnes poruke také rozsiahle lexikografické dielo. Slovník obsahuje i najnovšie politické a hospodárske slovenské termíny; v druhom diele sa však odhliadlo od mnohých zbytočných nárečových, básnických a zastaralých výrazov, aj keď boli do slovníka pojaté výrazy a termíny historické.

SAV, Bratislava 1957, strán 824, viaz. Kčs 35.

HISTORICKÉ ŠTÚDIE III

Je to zborník historických prác, ktorý je venovaný monografickým štúdiám najmä zo slovenských hospodárskych a sociálnych dejín. Autori sa tu zaoberajú vzájomným vzťahom Čechov a Slovákov v období národného obrodenia, vznikom a počiatkami mesta Trnavy a nepokojmi robotníkov železiarskeho podniku v Hronci v r. 1810. Ďalej uverejňujú kapitoly zo slovenskej diplomatiky, štúdiu k dejinám rybárstva a rybníkárstva na Slovensku a iné pôvodné

SAV, Bratislava 1957, strán 464, obráz. 5, brož. Kčs 28.

DOKUMENTY K BANÍCKEMU POVSTANIU NA SLOVENSKU

Práca je zbierkou prameňov k významnému protifeudálnemu vystúpeniu nášho ľudu na sklonku stredoveku. Dokumenty k banickemu povstaniu na Slovensku osvetľujú doteraz málo známy a staršou historiografiou nedocenený hrdinský zápas našich predkov s feudálmi a patriciátom, odhaľujú príčiny vyostrenia triedneho zápasu a umožňujú poznať i ciele tohto odhodlaného boja. Listiny sú usporiadané v chronologickom slede s potrebnými regestami a poznámkami pod čiarou, ktoré takto pomáhajú sprístupniť materiál i širšej verejnosti.

Materiál je rozdelený do troch dielov. V prvej časti sú dokumenty, ktoré sa týkajú priamo baníckeho povstania. V druhej časti sú pramene k hospodárskym a sociálnym pomerom banských miest v období tohto povstania. V poslednej časti je uverejnený memoriál fuggerovského faktora Jána Dernschwamma o bansko-bystrických baniach a o tamojších bojoch.

SAV, Bratislava 1957, strán 560, viaz. Kčs 46,50.

HUDOBNOVEDNÉ ŠTÚDIE II

Na začiatok týchto štúdií je zaradený príspevok J. Šamku pri príležitosti 75. narodenín Mikuláša Schneidera-Trnavského. Jadrom knihy sú však práce, medzi ktoré patrí štúdia J. Kresánka o problémoch sociálnej funkcie hudby. Autor tu pozoruhodným spôsobom na historickom pôdoryse vývoja tvorby skúma predmet svojej štúdie. J. Terrayová sa zaoberá metodologickými problémami hudobno-historickej dokumentácie. Štúdia je dôležitá pre prácu hudobných historikov v tejto oblasti.

L. Mokrého štúdia o levočskom Pestrom zborníku svojím rozsahom je prácou monografickou. Pestrý zborník je predmetom štúdia viacerých aj zahraničných muzikológov, s ktorými autor na základe dôkladnej znalosti materiálu polemizuje a vedecky správne zdôvodňuje svoje uzávery. Mokrého štúdia znamená i v medzinárodnom meradle významný prínos k riešeniu otázok spojených s Pestrým zborníkom.

SAV, Bratislava 1957, strán 240, brož. Kčs 19,90.

Por. číslo	Názov časopisu	Počet strán	Vychádza ročne	Cena čísla	Ročné predplat.
1.	Naša veda	48	12×	3,—	36,—
	SPOLOČENSKÉ VEDY				
2.	Jednotná škola	128	6×	5,—	30,—
3.	Slovenská reč	64	6×	4,—	24,—
4.	Jazykovedný časopis	96	2×	10,—	20,—
5.	Slovenské odborné názvoslovie	32	12×	2,—	24,—
6.	Slovenský filozofický časopis	104	4×	6,—	24,—
7.	Historický časopis	160	4×	10,—	40,—
8.	Slovenská archeológia	240	2×	60,—	120,—
9.	Slovenská literatúra	128	4×	7,—	28,—
10.	Slovenský národopis	112	6×	9,—	54,—
11.	Slovenské divadlo	96	6×	7,—	42,—
12.	Ekonomický časopis	96	6×	5,—	30,—
13.	Právnické štúdie	176	4×	11,—	44,—
14.	Právny obzor	64	10×	3,—	30,—
	BIOLOGICKÉ A LEKÁRSKE VEDY				
15.	Biológia	80	12×	7,—	84,—
16.	Brat. lekárske listy	64	24×	4,—	96,—
17.	Neoplasma	96	4×	13,—	52,—
	POĽNOHOSPODÁRSKE VEDY				
18.	Poľnohospodárstvo	208	6×	15,—	90,—
19.	Veterinársky časopis	104	6×	8,—	48,—
20.	Lesnícky časopis	72	6×	6,—	36,—
	PRÍRODNÉ VEDY				
21.	Matematicko-fyzikálny časopis	64	4×	7,—	28,—
22.	Chemické zvesti	64	12×	8,—	96,—
23.	Geologický sborník	160	2×	20,—	40,—
24.	Geografický časopis	80	4×	8,—	32,—
	TECHNICKÉ VEDY				
25.	Zváračský sborník	128	4×	13,—	52,—
26.	Strojnoelektrotechnický časopis	64	10×	8,—	80,—
27.	Stavebnícky časopis	64	6×	8,—	48,—
28.	Vodohospodársky časopis	96	4×	10,—	40,—

Tieto časopisy rozširuje aj r. 1958 v ý h r a d n e Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, Klemensova 27, kde ich treba objednávať i platiť.